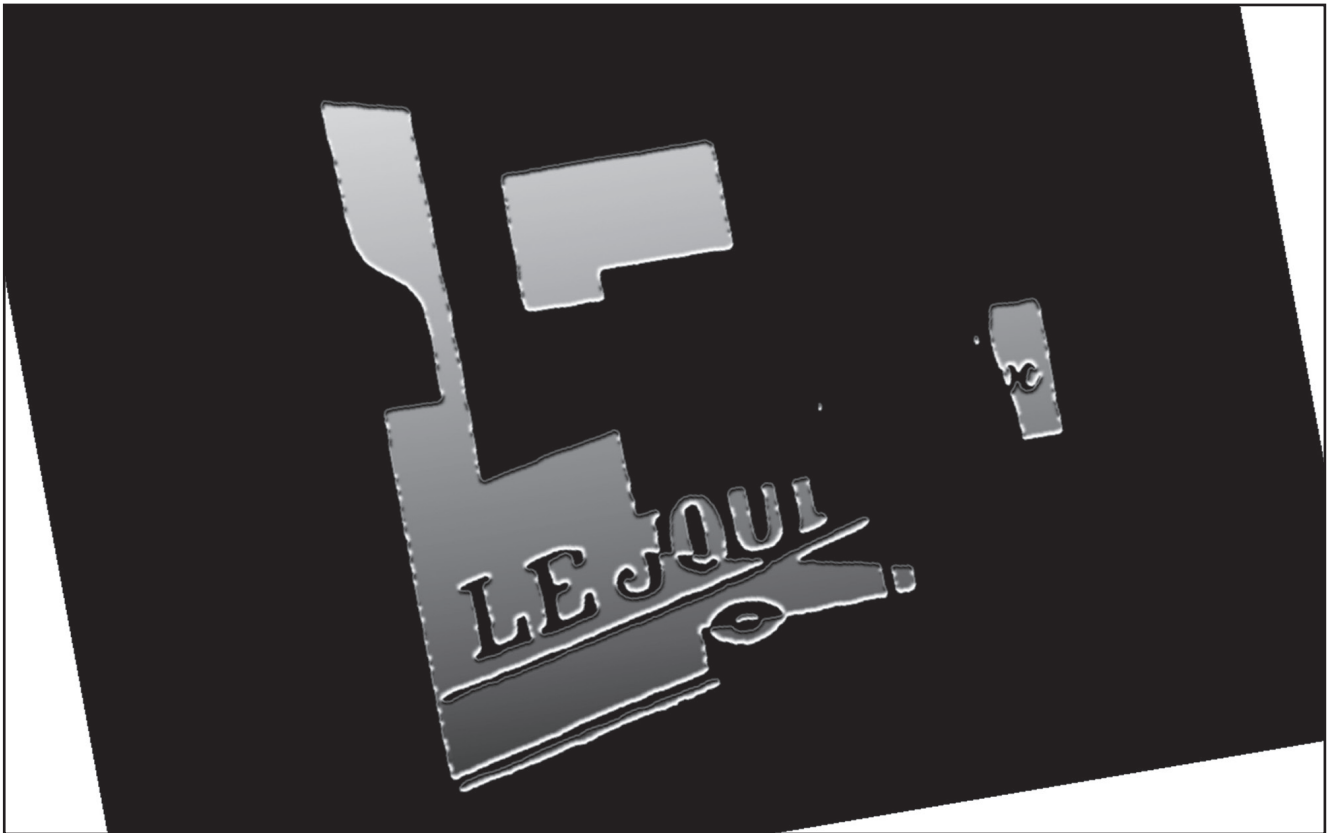


# Η ΔΙΑ-ΦΑΙΝΟΥΣΑ ΕΙΚΟΝΑ: Η ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΜΕΣΟΥ ΣΤΗΝ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ

ΣΩΤΗΡΗΣ ΜΠΑΧΤΣΕΤΖΗΣ



Αν και η φαινομενολογία, στις διάφορες εκφάνσεις της, αποτέλεσε σημείο αναφοράς πολλών θεωριών της τέχνης του εικοστού αιώνα –όπως, για παράδειγμα, η χρήση από τους καλλιτέχνες της Minimal Art της μεταφρασμένης το 1962 στα αγγλικά *Φαινομενολογίας της Αντίληψης* του Maurice Merleau-Ponty–, σημείωσε μάλλον λιγότερη επιτυχία στο να εδραιωθεί ως συμπαγές μεθοδολογικό σύστημα της επιστημονικής πειθαρχίας της ιστορίας της τέχνης.<sup>1</sup> Εφόσον, ήδη στις αρχές του εικοστού αιώνα, τόσο η εικονολογία όσο και η μορφολογική ανάλυση (ο όρος είναι προτιμότερος από τον όρο φορμαλισμός, που παραπέμπει σε συγκεκριμένη ιδεολογία και όχι μέθοδο), διεκδίκησαν –και έλαβαν– τη μερίδα του λέοντος, προσπάθειες για τη δημιουργία μιας φαινομενολογικά ερειδόμενης μεθόδου, η οποία να μπορεί να περιγράψει και να αναλύσει το εύρος των εικαστικών πειραματισμών που χαρακτηρίζουν την τέχνη του εικοστού αιώνα, έπρεπε νομοτελειακά να πέσουν στο κενό.

Στην καλύτερη των περιπτώσεων, η μεθοδολογική παράδοση της εικονολογίας ανάγει την ερμηνεία των εικόνων στην ανάλυση των πλείστων κοινωνικών ή αν-

Ο Σωτήρης Μπαχτσετζής  
είναι ιστορικός τέχνης.

θρωπολογικών χρήσεών της, όπως και κατ' αναλογίαν, με ερμηνευτικές προσεγγίσεις ακραίου «αναγωγισμού κοινωνικής ιστορίας» στην ιστορία της τέχνης – με τις μαρξιστικές, φεμινιστικές και μετα-αποικιοκρατικές μεθοδολογικές προσεγγίσεις να αποτελούν το *sine qua non*.

Από την άλλη πλευρά, ο εικοστός αιώνας ανέδειξε μεθοδολογικές προσεγγίσεις με βάση τη σημειωτική, η οποία, αν και χρησιμοποιείται ευρέως, εξίσου δεν κατάφερε να παγιωθεί σε αυτόνομο και συμπαγές μεθοδολογικό σύστημα της ιστορίας της τέχνης. Πέρα από το ότι ιστορικοί της τέχνης χρησιμοποιούν επιλεκτικά κάποιες θεωρητικές τοποθετήσεις της σημειωτικής (είτε του Saussure, είτε του Peirce, είτε του Jacobson –για να αναφερθούμε στους προγόνους της συγκεκριμένης σχολής)–, δεν έχει επιχειρηθεί η σύσταση μιας αυτόνομης πειθαρχίας: λίγη σημειωτική είναι συχνά ευπρόσδεκτη ως πασπαρτού από όλες τις άλλες.

Η μεθοδολογική αυτή παράδοση, που στις διαφορετικές εκφάνσεις της, τοποθετεί την εικόνα στην τάξη του σημείου και του ανάλογου εκφερόμενου, μοιάζει να διατρέχεται όμως και από άλλους ενδογενείς κινδύνους. Η σημειωτική υποβιβάζει συχνά τις εικόνες σε αναπαραστατικές ή επαγωγικές σημάσεις, σε συνάρτηση με γλωσσικούς καθορισμούς, με διάφορα προβληματικά επακόλουθα. Όπως σαφώς αφήνει να εννοηθεί ο φιλόσοφος Lambert Wiesing, μια από τις θεμελιώδεις αστοχίες των προσεγγίσεων αυτών υπήρξε αφενός η παγίωση της μεθοδολογίας σε απόλυτους ρόλους δομικής αναλογίας μεταξύ γλωσσικών καθορισμών και εικόνων, και αφετέρου η περαιτέρω οντικοποίηση των ρόλων αυτών σε αναλλοίωτες κατηγορίες – όπου η οντολογία εισβάλλει, και πάλι, αλλά αυτή την φορά από την πίσω πόρτα.<sup>2</sup>

Εφόσον, όμως, ήδη η σημειωτική έχει προβλήματα στο να αναδειχθεί σε ισότιμη μεθοδολογική προσέγγιση, μια προσέγγιση που όμως έχει ήδη κανονικοποιηθεί και έχει βρει τον δρόμο της σε γενικές παρουσιάσεις των μεθόδων που χρησιμοποιεί η ιστορία της τέχνης, τι θα μπορούσε να πει κανείς για τη φαινομενολογία, η οποία παραμένει σχεδόν ακαρτογράφητη;<sup>3</sup> Μπορεί κανείς να μιλήσει για φαινομενολογική προσέγγιση εικαστικών τεχνών στο πλαίσιο της πειθαρχίας της ιστορίας της τέχνης;

Στην προσέγγιση την οποία επιχειρεί ο φιλόσοφος Paul Crowther, η δημιουργία εικαστικών έργων ενσωματώνει περίπλοκες σχέσεις μεταξύ του ανθρώπινου υποκειμένου και των αντικειμένων της αντίληψης, γνώσης και δράσης του, έτσι ώστε η εμμονή στην αποκάλυψη των εξω-εικονικών και ιστορικο-κοινωνικών συμπαράδηλων της εικαστικής εικόνας (όσο σημαντική και να είναι για την ιστορία της τέχνης), να μη δύναται να αποδώσει το εύρος του νοήματός της.<sup>4</sup> Σύμφωνα με τον Crowther, η φαινομενολογική προσέγγιση αποτελεί την κατεξοχήν ερμηνεία της «εγγενούς σημασίας» της εικαστικής εικό-

νας, η οποία επεκτείνει την, κατά βάση γερμανικής παράδοσης μεθοδολογία της ιστορίας της τέχνης, που αφορά στη διερεύνηση της αντίληψης, τόσο από την πλευρά της φυσιολογίας όσο και της ιστορίας (την οποία απαντά κανείς, κατά τον Crowther, στο έργο των Visher, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Worringer, Wölfflin, πρώιμου Panofsky, Wind και, θα μπορούσε να προσθέσει κανείς, και στο έργο του Imdahl), προς την κατεύθυνση του συσχετισμού εικόνας με τον εκάστοτε παρατηρητή της.<sup>5</sup> Ορθώς, λοιπόν, ο Crowther εντάσσει τη φαινομενολογική προσέγγιση στο πλαίσιο δεδομένων μεθοδολογικών παραδόσεων, όπως, για παράδειγμα, αυτή του φορμαλισμού (Wölfflin και Riegl). Η μορφολογική ανάλυση δύναται να χρησιμοποιηθεί φαινομενολογικά ως διερεύνηση του τρόπου αντίληψης και των αντιληπτικών προτύπων που καθορίζουν υποκειμενικότητες και όχι απαραίτητα έχοντας ως στόχο να εντάξει ολόκληρες εποχές της τέχνης σε μια εγγελιανή γραμμική ιστορικότητα, με βάση μια τυπολογία του ύφους.

Πράγματι, είναι ο Alois Riegl αυτός που ήδη το 1902 ανακάλυψε την ύπαρξη και τη σημασία ενός επιπλέον παράγοντα για την ερμηνεία της εγγενούς σημασίας του έργου τέχνης, πέρα από τον καλλιτέχνη και το έργο, αυτόν του θεατή.<sup>6</sup> Αναλόγως, το 1915 ο Heinrich Wölfflin υπήρξε σαφής και ιδιαίτερα εύγλωττος σε σχέση με την παρακαταθήκη που αφήνει η μέθοδός του: «Όπως η ιστορία της “οπτικής”, δηλαδή της εξέλιξης του αντιληπτικού μοντέλου των ανθρώπων, είναι κάτι γενικότερο και υψηλότερο από την απλή ιστορία της τέχνης, έτσι και οι εθνικές διαφορές της οπτικής είναι κάτι περισσότερο από θέμα “γούστου”: αντικατοπτρίζουν τις αρχές της κοσμοεικόνας κάθε λαού. Για τον λόγο αυτό η μελέτη της διαμόρφωσης των αντιληπτικών προτύπων δεν είναι δευτερεύων κλάδος της ιστορίας της τέχνης, αλλά ένα από τα σπουδαιότερα κεφάλαιά της».<sup>7</sup>

Ποια λοιπόν είναι η «εγγενής σημασία» της εικαστικής εικόνας, με βάση εκείνη την υπό κατασκευή φαινομενολογική προσέγγιση της διαμόρφωσης αντιληπτικών προτύπων, και της διερεύνησης του αντιληπτικού υποκειμένου, η οποία να ελέγχει τις πιθανές ερμηνευτικές αστοχίες, που συχνά πηγάζουν από έναν ανεξέλεγκτα δογματικό φορμαλισμό και από μια ιδιαίτερα αισιόδοξη σημειωτική;

Αρχικά θα προσπαθήσουμε να ορίσουμε το θεωρητικό πεδίο εντός του οποίου ένα τέτοιου είδους ερώτημα οφείλει να κινηθεί, δηλαδή του εννοιολογικού πλαισίου μιας θεωρίας της εικόνας, όπως αυτή δύναται να ανασυγκροτηθεί μέσα από το έργο του ιδρυτή της φαινομενολογίας Edmund Husserl. Στη συνέχεια, και εφόσον διαμορφώσουμε ένα βασικό σώμα εννοιών, θα προσπαθήσουμε να αποδείξουμε ότι μια εκ των βασικών αυτών εννοιών, η ιδιότητα του διαφανούς (όπως αυτή αναλύεται στην

πρόσφατη πραγματεία του φιλοσόφου Emmanuel Alloa), δύναται, αφενός να συνδράμει στην ανάπτυξη μιας θεωρίας της εικαστικής εικόνας στο πλαίσιο μιας γενικής φαινομενολογίας του μέσου και αφετέρου να αναδειχθεί ως εκείνη η εννοιολογική κατηγορία, που είτε ευθέως είτε υπόρρητα διατρέχει το σύνολο των μεθοδολογικών κατευθύνσεων της νεότερης φαινομενολογίας, η οποία επικεντρώνεται στην απάντηση ερωτημάτων όπως: «πώς αντιλαμβάνεται κανείς διαμέσου του μέσου (medium) της εικόνας;», ή «πώς εξελίσσεται η συγκρότηση νοήματος διαμέσου της εικόνας;» κτλ.<sup>8</sup> Στη συνέχεια θα προσπαθήσουμε να αποδείξουμε, μέσα από έναν άκρως αποσπασματικό και γι' αυτόν τον λόγο και απλώς ενδεικτικό συσχετισμό φαινομενολογικών εννοιών με δόκιμους όρους της παράδοσης της ιστορίας της τέχνης (π.χ. Wölfflin, Imdahl, T. J. Clark), ότι οι έννοιες αυτές διατρέχουν, είτε ευθέως είτε υπόρρητα, το κατά τον Crowther σύνολο της παράδοσης της μεθοδολογίας της ιστορίας της τέχνης, που αφορά στη διερεύνηση της αντίληψης, τόσο από την πλευρά της φυσιολογίας όσο και της ιστορίας της. Υπό την έννοια αυτή θα επιχειρηθεί η ανάδειξη μιας, ίσως συγκεκαλυμμένης συνιστώσας, που έδρασε και δρα διαμορφωτικά και υποστηρικτικά προς άλλες σημαντικές μεθοδολογικές παραμέτρους.

Βασική συνιστώσα της σκέψης του Husserl (σχεδόν συνομήλικου του Riegl) είναι η διάκριση μεταξύ πράγματος και των εμφανίσεών του [Erscheinungen] – δηλαδή του τρόπου παρουσίας ή απουσίας του πράγματος αυτού στη συνείδησή μας. Αυτό συνεπάγεται πως έχουμε το βίωμα των πραγμάτων μόνο στην ποικιλία των χρονικά διαφορετικών εμφανίσεών τους, και επομένως το ότι, αφενός βλέπουμε τα πράγματα όταν είναι παρόντα και αφετέρου τα «συν-απο-βλέπουμε» στην απουσία τους. Όπως, λοιπόν, ο Husserl ανέδειξε στον φιλοσοφικό χώρο το ότι δεν δυνάμεθα να ασχολούμαστε αποκλειστικά και μόνο με τις άμεσες παρουσίες, τεκμηριώνοντας φιλοσοφικά πως «η ανθρώπινη σκέψη είναι τέτοια, που υπερβαίνει το παρόν και αποβλέπει το απόν», μια ενάργεια που στον χώρο της τέχνης θεωρείται δεδομένη.<sup>9</sup>

Η πρακτική καλλιτεχνών της πρωτοπορίας προσπάθησε συχνά να οριοθετήσει εικαστικά την αισθητική του απόντος και δι' αυτής να ορίσει την οπτική εμπειρία, ως συνειδησιακό βίωμα πολλαπλών εμφανίσεων, αν και η φιλοσοφική αισθητική και η θεωρία της τέχνης –εν αντιθέσει με την πρακτική των καλλιτεχνών– δεν ήταν συχνά σε θέση να στηρίξουν επαρκώς την πρακτική αυτή, παραπαίοντας μεταξύ ουσιοκρατικών υποστασιοποιήσεων, φαινομεναλισμών και ψυχολογιστικών ερμηνειών. Η στάση που ο Jean-Paul Sartre ονομάζει «αφελής πραγματοκρατία των εικόνων», δηλαδή η ανάγκη εύρεσης αυτού του επέκεινα της οντικής επιφάνειάς τους, μας οδηγεί νομοτελειακά στην αναζήτηση των εξω-εικονικών συνιστω-

σών της. Αυτή η εξέλιξη είναι, κατά τον Sartre, απόρροια του ψυχολογισμού «που κατέληξε να ξεχωρίζει ριζικά τις [υλικές, εξωτερικές εικόνες, όπως πίνακες, σχέδια, φωτογραφίες] από τις [ψυχικές εικόνες], παρ' ότι στην ουσία υποχρέωσε τις ψυχικές εικόνες να μην είναι παρά υλικές εικόνες μέσα μας».<sup>10</sup>

Κεντρικός άξονας της φαινομενολογίας παραμένει η κεντρική θεώρηση του Husserl, σύμφωνα με την οποία η συνείδηση δεν ορίζεται ποτέ αυτόνομα, αλλά είναι πάντα εμπειρία κάποιου πράγματος. Η συνείδηση είναι πάντα συνείδηση τινός «υπό την έννοια ότι αποβλέπει την ταυτότητα των αντικειμένων [...] που μας παρουσιάζονται».<sup>11</sup> Το γνωστότερο παράδειγμα είναι οι περίφημες αναλύσεις του Husserl στο έργο του *Καρτεσιανοί Στοχασμοί*, όπου αναλύεται ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε οπτικά ένα υλικό αντικείμενο, για παράδειγμα, έναν κύβο.<sup>12</sup> Ο Husserl εξηγεί πως αυτό που αντιλαμβανόμαστε διαμέσου της αισθητηριακής αντίληψης δεν πρόκειται να είναι ποτέ κάτι παραπάνω από τις τρεις εκ των έξι πλευρών του κύβου ανά πάσα στιγμή. Μόνο γυρνώντας τον κύβο βλέπει κανείς και τις άλλες τρεις εκ των συνολικών έξι πλευρών, αλλά τη στιγμή εκείνη οι τρεις προηγούμενες θα εξαφανίζονταν από την άμεση αισθητηριακή μας αντίληψη. Άρα αυτό που μου δίνεται, όταν βλέπω έναν κύβο σε μια δεδομένη στιγμή, είναι «ένα μείγμα που αποτελείται από πλευρές που είναι παρούσες και άλλες που είναι απύσες, αλλά τις οποίες συν-αποβλέπω. Το πράγμα που βλέπω εμπεριέχει μια μίξη παρουσίας και απουσίας».<sup>13</sup> Ένα αντικείμενο προσφέρεται μόνο διά των στιγμιαίων εμφανίσεων της κάθε όψης του (αν δω διαδοχικά τις πλευρές ενός πραγματικού κύβου, αν τον δω από διαφορετικές οπτικές γωνίες ή σε διαφορετικές χρονικές στιγμές, ή αν ο κύβος ιδωθεί από κάποιον άλλον), ενώ μας εγκαλεί να συνενώσουμε «πραγματικά δοσμένα βιώματα με βιώματα μη πραγματικά δοσμένα (που υπήρξαν ή θα υπάρξουν, αλλά που δεν είναι παρόντα αυτή τη στιγμή)».<sup>14</sup>

Με βάση τη χουσερλική ορολογία, κάθε αντικείμενο, «μια ποικιλία χρονικά διαφορετικών εμφανίσεων», διαπερνά το κάθε αντικείμενο και υποβάλλει τη συμπαρουσίασή [Appräsentation] του. Όπως αναφέρει ο φιλόσοφος Jean-Luc Marion «κάθε εμφανίζεσθαι στον κόσμο [...] υποχρεώνει την παρουσίαση να συνδεθεί με τη συμπαρουσίαση, την παρουσία με την απουσία».<sup>15</sup> Ο Husserl διατυπώνει, αρχικώς το 1917, μια εννοιολόγηση της φαινομενολογικά οριζόμενης εμφάνισης του φαινομένου εν είδει τριάδας, που απαρτίζεται από τη «νόηση (Noesis)», το «νόημα (Noema)», δηλαδή κάθε αντικείμενο της αποβλεπτικότητας και το «πραγματικό αντικείμενο». Όπως διασαφηνίζει ο φιλόσοφος Robert Sokolowski: «Η φαινομενολογία εξετάζει αυτές τις αποβλέψεις, αυτά τα “νοητικά” ενεργήματα και επίσης εξετάζει τα αντικειμενικά τους σύστοιχα, τα “νοήματά” τους, τα είδη αντικειμένων που

εγκαθιδρύονται από αυτά τα ενεργήματα ή που αποτελούν το αντικείμενο-στόχο τους: το αντιληπτικό αντικείμενο, την εικόνα, τη λέξη, τη λεκτική σημασία, το λεκτικό αναφερόμενο». <sup>16</sup> Με τον τρόπο αυτό τίθεται, με φαινομενολογικό τρόπο, το ερώτημα περί της ταυτότητας – χωρίς όμως μεταφυσική.

Παρακολουθώντας την εξέλιξη της σκέψης του Husserl γίνεται εμφανές ότι για την καλύτερη κατανόηση του φιλοσοφικού του στοχασμού εν γένει ζητούμενο είναι η σύσταση μιας κουσερλικής θεωρίας της εικόνας. Αυτή η θεωρία αποτελεί, κατά τον Alloa, απόρροια της «διεύρυνσης της έννοιας της εποπτείας» [Erweiterung des Anschauungsbegriffs], που επεκτείνεται πλέον σταδιακά και σε ενεργήματα που δεν άπτονται μόνο των αμιγώς εμπειρικών διεργασιών (το να δει κανείς έναν κύβο), αλλά περιλαμβάνουν και επιπλέον ανώτερα «συνειδησιακά ενεργήματα» [Bewußtseinsakte]. <sup>17</sup> Υπό αυτήν την έννοια το «εξεικονιστικό ενέργημα» [Bildakt] αποκτά διαδοχικά σημασία στο κουσερλικό σύστημα, γιατί η ανάλυσή του χρησιμοποιείται παραδειγματικά για να θεσπιστεί η σπουδαιότητα του φαινομενολογικά οριζόμενου αποβλεπτικού ενεργήματος, ως καθολική έννοια και βάση του φαινομενολογικού οικοδομήματος. <sup>18</sup>

Μία βασική κουσερλική κατηγορία για τη διασάφηση της θέσης του Alloa στο πλαίσιο μιας εν δυνάμει θεωρίας της εικόνας, είναι αυτή της «αποβλεπτικότητας» [Intentionalität], μια κατηγορία, την οποία ήδη νωρίς διέγινωσε ο Sartre ως εκείνη τη φιλοσοφική κατασκευή, η οποία «είναι προορισμένη να ανανεώσει την έννοια της εικόνας». <sup>19</sup> Ήδη στις *Λογικές Έρευνες* (1900/1901) ο Husserl αναφέρεται ρητά σε εκείνο το συγκεκριμένο είδος αποβλεπτικότητας, που αφορά στην όραση (και υπό την έννοια αυτή και στην εικόνα), κάνοντας τη διάκριση μεταξύ σημασιακών ιδεών [begriffliche Vorstellungen] και παραστατικών/εποπτικών ενεργημάτων [anschauliche Akte]. Στη σφαίρα των παραστατικών/εποπτικών ενεργημάτων υπάγεται η αισθητηριακή αντίληψη (δηλαδή η «κατ' αίσθηση αντίληψη» ενός υπαρκτού πράγματος, που είναι παρόν μπροστά μας αυτή τη στιγμή), αλλά και η «εξεικονίζουσα απόβλεψη» (δηλαδή το να εκλάβω ένα αντικείμενο, για παράδειγμα μια φωτογραφία, έναν πίνακα ή ένα γλυπτό ως εικόνα ενός άλλου πράγματος). Είναι σημαντικό, βέβαια, να τονίσουμε πως κατά την εξεικόνιση δεν δρα μόνο η αντίληψη αλλά και άλλες μορφές παραστατικών ενεργημάτων, όπως η ενθύμηση (ενός παρελθοντικού πράγματος: ο σταθμός που είχαμε δει κάποτε), η φαντασία (ενός απόντος και ανύπαρκτου πράγματος: ένας σταθμός που φτιάχνουμε με τη φαντασία μας, δηλαδή που τον φανταζόμαστε εικονοποιώντας), ή η «πρό-ληψη» (ενός απόντος αλλά υπαρκτού πράγματος, του οποίου την παρουσία προβλέπουμε μελλοντικά: ο σταθμός στον οποίο θα πάμε αύριο). Επομένως, η έννοια της «εικονιστι-

κής συνείδησης» [Bildbewusstsein] δεν αφορά μόνο στην κατ' αίσθηση αντίληψη αλλά αναφέρεται τόσο στην ενθύμηση όσο και στην (εικονοποιητική) φαντασία. <sup>20</sup>

Προφανώς, η δεύτερη κατηγορία έχει άμεση εφαρμογή στις εικαστικές τέχνες. Στο πλαίσιο της τέχνης αναφερόμαστε όντως στην ιδιαίτερη αυτή κατηγορία παραστατικού ενεργήματος, που ονομάζεται εξεικονίζουσα απόβλεψη (κατά την οποία κοιτάζουμε ένα αντικείμενο, π.χ. μια φωτογραφία, που απεικονίζει ένα άλλο αντικείμενο, π.χ. ένα σιδηροδρομικό σταθμό), με άλλα λόγια, στον ιδιαίτερο εκείνο τρόπο με τον οποίο γίνονται εμπειρικά βιώματα οι κάθε είδους ανα-παραστάσεις. (Η αισθητική οδηγήθηκε συχνά σε πλείστες προβληματικές θεωρήσεις, προσπαθώντας να αναλύσει την εμπειρία του εικαστικού έργου με όρους, που μάλλον αρμόζουν στην περιγραφή τής κατ' αίσθηση αντίληψης, ξεχνώντας δηλαδή ότι πρόκειται για έργα τέχνης). Μας προσφέρει αυτή η διάκριση, μεταξύ κατ' αίσθηση αντίληψης και εξεικονίζουσας απόβλεψης, ισχυρό έναυσμα, ώστε να μιλήσουμε για μια θεωρία της εικόνας στο έργο του Husserl, μια θεωρία δηλαδή που να ερείδεται στον ιδιαίτερο εκείνο τύπο εποπτικών ενεργημάτων και αποβλεπτικότητας που αφορά στα έργα τέχνης (εξεικόνιση); Ή, με άλλα λόγια, μπορούμε με βάση τον παραπάνω εννοιολογικό διαχωρισμό να μιλήσουμε για μια αμιγώς κουσερλική αισθητική;

Η συγγένεια μεταξύ της φαινομενολογικής και αισθητικής στάσης τονίζεται χαρακτηριστικά σε επιστολή του Husserl προς τον Hugo von Hofmannsthal, η οποία, συν τοις άλλοις, αφήνει να εννοηθεί ότι και η σύσταση μιας αμιγώς φαινομενολογικής αισθητικής θα ήταν όχι μόνο δυνατή αλλά και επιθυμητή. <sup>21</sup> Ο Jacques Derrida αναφέρεται σε μια λανθάνουσα αισθητική θεωρία στην περίπτωση του Husserl. <sup>22</sup> Επομένως, αν και δεν μπορούμε να μιλήσουμε για την ύπαρξη ενός αισθητικού φιλοσοφικού συστήματος στο κουσερλικό έργο, μπορούμε όμως να ανιχνεύσουμε σημαντικές οριοθετήσεις, οι οποίες να επιτρέψουν μια υπό διαμόρφωση κουσερλική αισθητική.

Πέρα από τη διάκριση μεταξύ κατ' αίσθηση αντίληψης και εξεικονίζουσας απόβλεψης, δεύτερο βασικό σημείο που δύναται να συνδράμει στην ανάπτυξη μιας τέτοιας θεωρίας είναι η ένταξη στο κουσερλικό σύστημα του όρου «εικονοαντικείμενο» [Bildobjekt] – ο οποίος απαντάται ήδη το 1901 στις *Λογικές Έρευνες*, αλλά αναπτύσσεται το 1913 στις *Ιδέες*. Εκεί ο Husserl διακρίνει, μεταξύ τριών διαφορετικών υποστάσεων αυτού που συμβατικά ονομάζουμε εικόνα: το υλικό «αντικείμενο» [Bildgegenstand], που αποτελείται, για παράδειγμα, από κάποιο υπόστρωμα ή έναν φορέα, π.χ. καμβά, χαρτί ή και άλλα υλικά, το «θέμα» της εικόνας [Bildsujet], δηλαδή το αναπαριστάμενο υλικό πράγμα, και το «εικονοαντικείμενο» [Bildobjekt], το αντικείμενο της εξεικονίζουσας απόβλεψης, ο τρόπος δηλαδή με τον οποίο εμφανίζεται το

θέμα σε έναν θεατή.<sup>23</sup> Η έννοια του «εικονοαντικειμένου» αποτελεί τη σημαντική παρακαταθήκη του Husserl, ιδιαίτερα επειδή αντιτίθεται σε μια κατανόηση της θεωρίας της εικόνας με όρους απλοϊκής αναλογίας προς μια γενική επιστήμη των σημείων, η οποία μελετά έργα ως δίκτυα σημασιών, επιχειρώντας να συναγάγει τους νόμους λειτουργίας τους – συχνά αγνοώντας την ύπαρξη του θεατή.

Ακριβώς αυτή η διαφοροποίηση μεταξύ υλικού αντικειμένου, δηλαδή της υλικής βάσης ενός έργου, και του εικονοαντικειμένου αποτελεί και αφετηρία της μεθοδολογικής προσέγγισης του ιστορικού της τέχνης Gottfried Boehm, ο οποίος αναφέρεται στην «εικονιστική διαφορά» [ikonische Differenz] – δηλαδή στη διαφορά που παράγεται από την οργάνωση της εικόνας (π.χ. φως-σκιά, πρώτο πλάνο-φόντο) και επιτρέπει να αναγνωσθεί ως καταστατική συνθήκη, ως τον «τόπο γένεσης κάθε εικονιστικού νοήματος» [Geburtsort jedes bildlichen Sinnes].<sup>24</sup> Με άλλα λόγια, ο Boehm υποστηρίζει ότι, ακριβώς επειδή υπάρχει αυτή η διαφορά του να βλέπει κανείς μια εικόνα ως έργο, δηλαδή μέσα από το πρίσμα της εξεικονίζουσας απόβλεψης, δύναται να κερδίσει κανείς επιπλέον ερμηνευτικές δυνατότητες, που δεν θα ήταν δεδομένες σε άλλη περίπτωση. Το εικονοαντικείμενο αποτελεί, όπως θα δούμε, σημαντική εννοιολόγηση που επιτρέπει, συν τοις άλλοις, και τον διαχωρισμό μεταξύ εικαστικών και μη εικαστικών εικόνων. Ο Boehm, ένας εκ των σημαντικότερων εκπροσώπων της εικονιστικής στροφής στην ιστορία της τέχνης, ορίζει αυτή τη διαφορά ως διάκριση μεταξύ «ισχυρών» και «ασθενών» εικόνων.<sup>25</sup>

Με τον όρο εικονοαντικείμενο ο Husserl φέρνει στο προσκήνιο και τη συγκρότηση του θεατή ως καταστατική συνθήκη της διεργασίας της πρόσληψης, εφόσον το κάθε εικονοαντικείμενο είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με τον συγκεκριμένο, διαφορετικό κάθε φορά και απολύτως υποκειμενικό, θεατή. Σύμφωνα με τη διατύπωση του Alloa, το εικονοαντικείμενο «δεν είναι αλλά θέλει να καταστεί αντιληπτό» επιτρέποντας, κατ' αυτόν τον τρόπο, σε μια χρωματική επιφάνεια πάνω σε ένα τεμάχιο καμβά να μετατραπεί, μπροστά στα μάτια του θεατή, σε ένα τοπίο. Ίσως το πλέον απτό παράδειγμα αυτής της φράσης του Alloa να αποτελεί η επινόηση του κολάζ και οι πειραματισμοί του συνθετικού κυβισμού των Pablo Picasso και Georges Braque, μετά το 1912, κατά τον οποίο θεματοποιείται ακριβώς αυτή η διάσταση της εξεικονιστικής αποβλεπτικότητας. Το κάθε κυβιστικό βιολί ή τραπέζι γίνεται αστραπιαία αντιληπτό, εφόσον εύκολα επιτυγχάνεται η ενοποίηση, στο μυαλό, των επιμέρους στοιχείων που το απαρτίζουν. Το ενδιαφέρον είναι ότι το αντικείμενο γίνεται αντιληπτό, ακόμη και αν ο τρόπος εικαστικής απόδοσής του εναντιώνεται στον συνήθη τρόπο (φυσιοκρατικής) απόδοσής του. Αυτό όμως καθίσταται δυνατόν εφόσον έχει εγκαταλειφθεί, ολοκληρωτικά πλέον, το σύ-

στημα προοπτικής βράχυνσης και η υποτιθέμενη αναπαραστατική φυσικότητα που αυτό υποβάλλει, εγκαθιδρύοντας τον ζωγραφικό πίνακα ως θεατρική σκηνή.

Τι σημαίνει αυτό, όμως, με φαινομενολογικούς όρους; Ότι το σύστημα της προοπτικής ταυτίζει την εξεικονίζουσα απόβλεψη (δηλαδή αποβλεπτικότητα που αφορά αποκλειστικά σε εικαστικές, άρα σε εικόνες των οποίων ο πεπονημένος χαρακτήρας είναι πρόδηλος), με την κατ' αίσθηση αντίληψη. Με άλλα λόγια ότι το σύστημα της προοπτικής, μας κάνει να ξεχνάμε ότι βλέπουμε μια ανα-παράσταση, εδραιώνοντας ένα σύστημα αντιληπτικής ψευδαίσθησης.<sup>26</sup> Ο συνθετικός κυβισμός αποτελεί ξεκάθαρα σπουδή γύρω από το φαινομενολογικό καθεστώς της εικόνας.

Ποια είναι, όμως, αυτή η ιδιαίτερη δράση της εξεικονίζουσας απόβλεψης, σε αντίθεση με την (εικονοποιητική) φαντασία; Υπάρχει διαφορά ανάμεσα στο να βλέπω ένα ζωγραφισμένο τοπίο και στο να συγκροτώ το είδωλό του με τα μάτια της φαντασίας μου;

Σύμφωνα με τον Wiesing, αυτή η ερώτηση διαχωρίζει τη θεωρία του Husserl από αυτή του Sartre, για τον οποίο η «εικονοσυγκροτησιακή συνείδηση» [bildkonstituierendes Bewusstsein] είναι αποκλειστικά θέμα της εικονοποιητικής φαντασίας.<sup>27</sup> Αν και για τον Husserl «το εικονοαντικείμενο είναι μια επινόηση, ένα αντικείμενο που το παράγει η αντίληψη, ένα επίπλαστο αντικείμενο» [das Bildobjekt ist ein Fiktum, ein Wahrnehmungsobjekt, aber ein Scheinobjekt], δεν παύει να είναι αποτέλεσμα της αισθητηριακής αντίληψης – και αυτή είναι η διαφορά του με τον Sartre.<sup>28</sup> Στις πανεπιστημιακές παραδόσεις του χειμερινού εξαμήνου 1904-1905 με τον τίτλο «Φαντασία και Εξεικονιστική συνείδηση» [Phantasie und Bildbewusstsein] επισημαίνεται ότι το εικονοαντικείμενο είναι «κάτι εμφανές διαμέσου της πρόσληψης» [ein perzeptiv Erscheinendes] (Hua XXIII, σ. 79) γι' αυτό και ονομάζεται «μια επινόηση της πρόσληψης» [ein perzeptives Fiktum] (Hua XXIII, σ. 515).

Η φαινομενική αυτή παραδοξότητα αίρεται, αν αναλογιστεί κανείς ότι αυτή ακριβώς η ιδιότητα των εικαστικών εικόνων, να γίνονται αντιληπτές τόσο ως υλικός φορέας όσο και ως εικονοαντικείμενο, καθορίζει και τη «διπλή τους πρόσληψη» [doppelte Apperzeption] (Hua XXIII, σ. 517). Με άλλα λόγια, ο Husserl υποστηρίζει ότι ακριβώς επειδή κάθε εικαστική εικόνα ενέχει μιας «διπλής αντικειμενικότητας» [doppelte Gegenständlichkeit] (Hua XXIII, σ. 112), δύναται να υφίσταται και μια «αντίφαση» [Widerstreit] (Hua XXIII, σ. 47), με βάση την οποία να μπορούμε εν τέλει να διαχωρίσουμε τη συνείδηση, που βασίζεται στην αισθητηριακή αντίληψη, από αυτήν που βασίζεται στην εξεικονίζουσα απόβλεψη – τη γνωστή «εικονιστική διαφορά», στην οποία θα αναφερθεί αργότερα ο Boehm.<sup>29</sup> Ο Husserl είναι άκρως διαφωτιστικός στο σημείο αυτό:

«Η εμφάνιση του εικονοαντικειμένου είναι διαφορετική, κατά μια άποψη, από την κανονική αντιληπτική εμφάνιση, σε ένα βασικό σημείο, το οποίο καθιστά αδύνατο να την ορίσουμε ως φυσιολογική αντίληψη: φέρει μέσα της τον χαρακτήρα του εξωπραγματικού, της αντίφασης με τη συγκεκριμένη πραγματικότητα. Η αντίληψη του περιβάλλοντος, η αντίληψη μέσα στην οποία συγκροτείται η πραγματικότητά μας συνεχίζει και επέκεινα του πλαισίου, λέγοντάς μας: εδώ ένα “εκτυπωμένο χαρτί” ή ένας “βαμμένος καμβάς”» (Hua XXIII, σ. 47).

Είναι προφανές, σε σχέση με την παραπάνω τοποθέτηση του Husserl, ότι απαιτούνται κάποιες «τεχνικές προδιαγραφές», για να μπορούμε να μιλάμε, για παράδειγμα, για ένα τοπίο, όταν βρισκόμαστε μπροστά σε μια τοπιογραφία. Κατά την εξεικονίζουσα απόβλεψη, η συνείδηση περιορίζεται από την ιδιαίτερη ποιότητα του εκάστοτε μέσου, το οποίο καθίσταται και ο πλέον καθοριστικός παράγοντας συγκρότησης της παράστασης. Οι προϋποθέσεις αυτές δεν καθορίζονται από το θέμα της εικόνας –δηλαδή από το τι καταδηλώνει ο πίνακας– αλλά από το μέσο της. Έχει, λοιπόν, σημασία να καθορίσουμε πώς γίνεται κατανοητός ο όρος *μέσο*: αναφερόμαστε τόσο στην υλική κατασκευή του έργου (το καλλιτεχνικό μέσο, όπως χρώμα, μάρμαρο, κτλ.) όσο και στη σύνθετη συνθήκη οπτικής διαμεσολάβησης, δηλαδή στη συνθήκη ανάδυσης του εκάστοτε εικονοαντικειμένου· αναφερόμαστε, για παράδειγμα, στη χρήση της προοπτικής βράχυνσης ή, αντιθέτως, στην απόρριψή της, στο πλαίσιο του πίνακα, πράγμα το οποίο σηματοδοτεί τα όρια του έργου σε σχέση με το γύρω περιβάλλον, στον χώρο που μοιράζεται το έργο με τον θεατή, δηλαδή τον τοίχο στον οποίο είναι τοποθετημένος ο πίνακας, αλλά και στον χώρο που καταλαμβάνει το γλυπτό και κατ' επέκταση το αρχιτεκτονικό πλαίσιο παρουσίασής του, για παράδειγμα την αίθουσα τέχνης ή το μουσείο.<sup>30</sup> Υπό την έννοια αυτή, η εικαστική εικόνα μάς επιφυλάσσει μόνο συγκεκριμένες δυνατές θεωρήσεις του θέματος και επομένως η συγκρότηση του εικονοαντικειμένου είναι απόρροια συγκεκριμένων συνθηκών.

Επαναλαμβάνουμε ότι ο συνθετικός κυβισμός προσέλαβε κυριολεκτικά αυτήν την καταστατική συνθήκη της εξεικονίζουσας απόβλεψης, μια συνθήκη που ισχύει γενικά για όλες τις εικαστικές εικόνες, και την ανήγαγε –έως σημείου εξάντλησης– στο εικονογραφικό πρόγραμμα του κυβισμού. Μας ώθησε να δούμε τον τρόπο με τον οποίο ανέκαθεν βλέπαμε. Και βέβαια, αυτή ακριβώς η διαφοροποίηση τίθεται στην αρχή του μοντερνισμού, ενώ γίνεται το κατεξοχήν σημείο αναφοράς όλων σχεδόν των πρωτοποριών, κάτι το οποίο εκφράζεται, με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, από τη γνωστή φράση του ζωγράφου Maurice Denis: «Είναι καλό να θυμόμαστε ότι ένας πίνακας, πριν από το να είναι ένα πολεμικό άλογο, μια

γυμνή γυναίκα, ή κάποια ανεκδοτολογική ιστορία, είναι ουσιαστικά μια επίπεδη επιφάνεια καλυμμένη με χρώματα, διατεταγμένα με κάποια συγκεκριμένη τάξη».<sup>31</sup> Αυτό ακριβώς συνιστά και τη σημαντική ιδιαιτερότητα των τεχνικών (εικαστικών) εικόνων εν γένει, ακόμη και όταν το γεγονός αυτό θεματοποιείται με δραματικό τρόπο, μόνο κατά τη διάρκεια του μοντερνισμού: όταν δηλαδή προβάλλεται η μιντιακότητα ή διαμεσότητά τους.

Πράγματι, το τρίτο σημείο το οποίο δύναται να συνδράμει στην ανάπτυξη μιας χουσερλικής θεωρίας της εικαστικής εικόνας, είναι ακριβώς αυτές οι «τεχνικές προδιαγραφές», οι οποίες περιγράφονται από τον Alloa με την κατηγορία του διαφανούς, μιας, κατά τη γνώμη του φιλοσόφου, βασικής αρχής μιας σύγχρονης φαινομενολογικής αισθητικής. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει, μολονότι η αντινομική συνθήκη «αδιαφανές-διαυγές» αποτελεί καταστατική συνθήκη για την κατανόηση της διαμεσότητας της ζωγραφικής εικόνας, η συνθήκη αυτή δεν έτυχε της ανάλογης αναγνώρισης στο πλαίσιο της θεωρίας της τέχνης, οδηγώντας σε μια «ηθελημένη αμνησία του μέσου».<sup>32</sup> Η κριτική προσέγγιση του Alloa βασίζεται στην επανεξέταση αυτής της κατηγορίας, η οποία εντοπίζεται ως εκείνη η χουσερλική έννοια που δύναται, αφενός να επικαιροποιήσει τη μεταχουσερλική φαινομενολογία, και αφετέρου να θέσει νέες βάσεις για την ερμηνεία εικαστικών έργων, πέραν του διπόλου παράσταση-αναπαράσταση, ή πρωτότυπο-εξομοίωση και των οντολογικών αναζητήσεων περί παρουσίας και μίμησης, που συνόδευσαν αναλόγως και τον φιλοσοφικό στοχασμό. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Marcel Duchamp, ένας καλλιτέχνης του οποίου το έργο συνεχώς συνδέεται μ' αυτόν τον στοχασμό: «το Γυαλί με έσωσε χάρη στη διαφάνειά του».<sup>33</sup>

Η έννοια του διαφανούς [diaphanes] δεν ορίζεται απλώς ως διαπερατότητα [transparence], π.χ. μιας επιφάνειας από τις φωτεινές ακτίνες και άρα ως φυσική ιδιότητα ενός υλικού, αλλά ως το γεγονός τού να γίνεται κάτι ορατό από κάποιον (φανείν) – και μάλιστα σε διαφορετικούς βαθμούς ορατότητας. Κάθε ορατό φαινόμενο ορίζεται διά του αριστοτελικού στοχασμού –ο οποίος αποτελεί και τη δεύτερη σημαντική πηγή της επιχειρηματολογίας του Alloa– ως ένα εν γένει δια-φαίνεσθαι. Θέτοντας το *διά* ως την κατεξοχήν συνθήκη της κατ' αίσθηση αντίληψης, επινοεί ο Αριστοτέλης, κατά τον Alloa, μια νέα γνωσιολογική κατηγορία, αυτήν του «διαφανούς» (*Περί Ψυχής* 418b4), η οποία θέτει τις βάσεις μιας σύγχρονης έννοιας της εμφάνισης στο πλαίσιο της θεωρίας των μέσων.<sup>34</sup> Προφανώς, με τον όρο *μέσο* και *διαμεσότητα* –ή «μεσότης», κατά τον ανάλογο αριστοτελικό όρο (*Περί Ψυχής* 435a22)– δεν εννοούμε απλώς την υλικότητα μιας εικόνας, αλλά τον τρόπο με τον οποίο διαρθρώνεται το παραστατικό ενέργημα. Η ένταξη της κατηγορίας αυτής επιτρέπει και τη μεθοδολογική διάκριση της χουσερλικής

φαινομενολογίας, μεταξύ φορέα του παραστατικού ενεργήματος και αντικειμένου της εξεικονίζουσας απόβλεψης.

Είναι προφανές ότι μια τέτοια ερμηνεία της αριστοτελικής θεωρίας ανατρέπει τη συμβατική θεώρηση του αριστοτελικού έργου, στο πλαίσιο μιας αμιγώς αισθησι-οκρατικής φιλοσοφικής παράδοσης, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το *Δοκίμιο για την ανθρώπινη νόηση* του John Locke. Η γνωστή φράση του Locke περί της ψυχής ως άγραφου πίνακα [tabula rasa] ουσιαστικά υιοθετεί το γνωστό αριστοτελικό μεταφορικό σχήμα, κατά το οποίο η κατ' αίσθηση αντίληψη ορίζεται ως το αποτύπωμα που αφήνει η μεταλλική σφραγίδα στην κέρυνη επιφάνεια του γραμματείου (*Περί Ψυχής* 424a17-21), ερμηνεύοντας, όμως, κατ' αυτόν τον τρόπο την αριστοτελική θεωρία μονομερώς και εκτός συγκειμένου.

Η κριτική που ασκεί ο Alloa δεν αφορά βέβαια μόνο στην ορθή ερμηνεία της αριστοτελικής θεωρίας, αλλά επεκτείνεται, προφανώς, και στις μετα-χουσερλικές φαινομενολογικές θεωρίες της εικόνας. Η πλειονότητα των θεωριών αυτών εστιάζει σε μια στατική περιγραφή της εμφάνισης και όχι σε μια γενετική ανάλυση της διαδικασίας του φαίνεσθαι, παραγκωνίζοντας την υπόσταση του εικονοαντικειμένου στη γένεση του οπτικού βιώματος, την οποία βέβαια καθόρισε ο Husserl ως θεμελιώδη. Η καινοτόμος κριτική αναθεώρηση του Alloa –κατά κάποιο τρόπο, μια κίνηση διόρθωσης της φαινομενολογικής θεωρητικής παράδοσης με βάση την επανάγνωση του χουσερλικού έργου– ορίζει αποκλειστικά την αποβλεπτικότητα ως «το καθολικό μέσο» [das universelle Medium].<sup>35</sup>

Συχνά, σε φαινομενολογικές θεωρήσεις δίνεται μέγιστη βαρύτητα στην κατηγορία της αποβλεπτικότητας, οπότε το οπτικό ενέργημα που οδηγεί στην αποβλεπτική συγκρότηση νοήματος, περιορίζεται κυρίως στην τελεστική εγκαθίδρυση ενός εγώ και όχι στην ύπαρξη του μέσου. Όπως σημειώνει ο Alloa, με εξαίρεση το έργο του Eugen Fink (του πιο πιστού μαθητή του Husserl), του πρώιμου Derrida και του ύστερου Merleau-Ponty, η φαινομενολογική παράδοση εγκαθιδρύει μια οπτική πρώτου προσώπου, ένα «ενικό» υποκείμενο αντίληψης ή γνώσης, ένα είδος λοιπόν «εγλωγικής» θεώρησης, έναν «συγκεκριαλυμμένο βολονταρισμό», κατά τον οποίο η εμφάνιση γίνεται κατανοητή αποκλειστικά ως υποκειμενικό επίτευγμα, ως αποτέλεσμα της εκτέλεσης της αντιληπτικής πράξης του εκάστοτε παρατηρητή.<sup>36</sup> Αν και η φαινομενολογία αντιτίθεται στον καντιανό διαχωρισμό μεταξύ πράγματος καθ' εαυτό και φαινομένου, η εγλωγική της εκδοχή διατηρεί, αν και συγκεκριαλυμμένα, την πίστη σ' αυτόν τον διαχωρισμό, καθώς και την πρωτοκαθεδρία μιας υπερβατολογικής υποκειμενικότητας, από την οποία πηγάζει αυτός ο διαχωρισμός.<sup>37</sup> Αντιθέτως, η ορθή φαινομενολογία οφείλει να παραμείνει στα όρια τής εμμένειας, αρνούμενη κάθε υπέρβαση και παντός είδους πίστη στο επέκεινα.

Πράγματι, η πρωτοκαθεδρία του μέσου και όχι του εγώ, ως διαμεσολαβητικής αρχής αλλά και τρόπου συγκρότησης του αντιληπτικού ενεργήματος εν γένει, θα πρέπει να θεωρείται δεδομένη στο πλαίσιο της φαινομενολογίας: «Αυτό το οποίο δίνεται εν μέσω εικόνας, δεν προσφέρεται από μόνο του, αλλά ως συστατική επίδοση του ίδιου του μέσου, το οποίο κάνει δυνατή τόσο την εμφάνιση όσο και ότι κάτι μπορεί να δειχθεί».<sup>38</sup> Έτσι, το μέσο ορίζεται ως οι δυνατότητες παρουσίασης και συμπαρουσίασης ενός αντικειμένου που δείχνεται ωσαύτως, ως εκείνη η συνθήκη χρονοποίησης κάθε αντικειμένου κατά τη «χορήγησή» [Gegebenheit] του στην εποπτεία και εν τέλει ως το πλαίσιο μέσα στο οποίο δύναται να συγκροτηθεί κάθε αποβλεπτικό ενέργημα. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Fink, που αναφέρεται από τον Alloa με στόχο να καταδείξει την αυτονομία του μέσου σε κάθε εξεικόνιση. Ο Fink χρησιμοποιεί το παράδειγμα του ειδώλου ενός αντικειμένου σε μια υδατινή επιφάνεια, η οποία «προβάλλει το μέσο αποκρύπτοντάς το όμως ως τέτοιο» – ακριβώς για να μπορέσει να αυτονομηθεί το είδωλο στην αντίληψή μας. Αντιλαμβανόμαστε δηλαδή το είδωλο στην επιφάνεια του νερού μόνο εφόσον ξεχνάμε την ύπαρξη του ίδιου του νερού. Η έννοια του μέσου εδραιώνεται σε αυτού του είδους την ασυμμετρία μεταξύ φορέα της εικόνας και εμφάνισης της εικόνας.<sup>39</sup> Αυτό που περιγράφει εύληπτα ο Fink αποτελεί βέβαια καταστατική συνθήκη και της συμβατικής παραστατικής ζωγραφικής – βλέπουμε τον πίνακα ως εικόνα, μόνο αν ξεχάσουμε ότι πρόκειται για ένα πανί βαμμένο με χρωστικές. Αυτού του είδους ο διαχωρισμός είναι περισσότερο ευκρινής για την κατανόηση του καθεστώτος της εικόνας, παρά μια επιχειρηματολογία βάσει της οποίας η διαμεσολάβηση καθορίζεται ως σχέση εξομοίωσης με το γεγονικό [faktisch] ανάλογό της, δηλαδή –για να αναφέρουμε παραδειγματικά τη ρήση του Denis– ότι μια ζωγραφισμένη γυναίκα δεν μπορεί σε καμιά περίπτωση να είναι μια πραγματική γυναίκα. Μπορούμε να έχουμε εποπτεία του εκάστοτε αντικειμένου μόνο υπό τη μορφή του νοήματος που συγκροτείται *κάθε φορά*, χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει ότι το αντικείμενο αυτό, δηλαδή αυτό το ίδιο το έργο, δεν υφίσταται αυθύπαρκτα.<sup>40</sup>

Εφόσον το φαινομενολογικά οριζόμενο φαινόμενο συγκροτείται, κάθε φορά εκ νέου, θα πρέπει και να εξετάζεται –και αυτή είναι η σημαντική καινοτομία της θεώρησης της εικόνας από τον Alloa– με βάση τη συνιστώσα χρόνος, ο οποίος ουσιαστικά και το καθορίζει. Η χρονικότητα αποτελεί επομένως μια καταστατική συνθήκη του φαινομένου, εννοούμενο ως μιντιακό διά.<sup>41</sup> Το χρονικά οριζόμενο ενέργημα προκαταβάλλεται από τη μορφική δομή της ίδιας της εικόνας (με την έννοια δομή εννοείται αυτό που προσφέρεται στην κατ' αίσθηση αντίληψη), η οποία, αντιστρόφως, αποτελεί και την απαραίτητη προ-

υπόθεση αυτής της οπτικής εκφόρτισης, που λαμβάνει χώρα αποκλειστικά στον εκάστοτε παρατηρητή της. Ο Alloa αναφέρεται στο «χρονοτοπικό φανταστικό» [das chronotopische Imaginäre] ως καταστατική προϋπόθεση κάθε οπτικού ενεργήματος, υπονοώντας την ύπαρξη μιας επιπλέον χουσερλικής συνιστώσας, η οποία δύναται να συνδράμει στην ανάπτυξη μιας χουσερλικής θεωρίας της εικαστικής εικόνας, την ενάργεια της χρονικής υφής τού κάθε εικονοαντικειμένου.<sup>42</sup>

Η έννοια του χρόνου και, για την ακρίβεια, η εσωτερική συνείδηση της ροής του χρόνου, αποτελούν όντως σημαντικές θεωρητικές κατασκευές της φαινομενολογίας. Πέρα από τη διάκριση μεταξύ αντικειμενικού χρόνου (ο χρόνος που μετρά το ρολόι μας) και του υποκειμενικού χρόνου (το είδος του χρόνου που ανήκει στα υποκειμενικά γεγονότα της συνειδητής ζωής που δίδεται εμπειρικά εκ των ένδον), η φαινομενολογία εισάγει και ένα τρίτο επίπεδο χρόνου, που λειτουργεί ως υπόβαθρο για τους άλλους δύο: το τρίτο αυτό επίπεδο είναι η συνείδηση του εσωτερικού χρόνου.

Στη φαινομενολογία «η εσωτερική συνείδηση του χρόνου είναι ο πυρήνας της χρονικότητας όλων των άλλων μορφών της αποβλεπτικής συγκρότησης».<sup>43</sup> Η εσωτερική συνείδηση της ροής του χρόνου ορίζεται εν είδει τυπικής δομής και πρωταρχικού υπόβαθρου, που περιλαμβάνει τα άλλα επίπεδα. Μια τέτοια δομή βρίσκουμε στη λογική, στα μαθηματικά ή στη σύνταξη, τα οποία αποτελούν την προϋπόθεση του ορθού λόγου, της επιστήμης και της γλώσσας.<sup>44</sup> Κατά κάποιο τρόπο, η εσωτερική συνείδηση της ροής του χρόνου είναι η λογική της χρονικής εμπειρίας εν γένει, συγκροτώντας αυτό που στη φαινομενολογία ονομάζεται ζωντανό παρόν. Δεν πρόκειται όμως, για τον καθορισμό του χρόνου που υποβάλλεται από μια υποκειμενικά εννοούμενη αποβλεπτικότητα – η εγω-λογική διάσταση της φαινομενολογίας – αλλά από την εγγενή χρονικότητα του ίδιου του μέσου, της ίδιας της διαμεσολαβητικής δραστηριότητας, που «χρονοποιεί» το εκάστοτε αντικείμενο. Εφόσον η ερμηνευτική θέαση εδραιώνεται πλέον στην έννοια της εσωτερικής συνείδησης της ροής του χρόνου, τα έργα τέχνης γίνονται αντιληπτά ως «περίπου-χρονικά αντικείμενα» – βασική κατηγορία στη φαινομενολογική αισθητική του φιλοσόφου Roman Ingarden.<sup>45</sup> Η έννοια του χρονοτοπικού φανταστικού αποκτά ιδιαίτερη σημασία, εφόσον εφαρμοσθεί στη θεώρηση έργων τέχνης, δηλαδή εκείνων των ενεργημάτων που αποτελούν τις κατεξοχήν εξεικονιστικές αποβλέψεις.

Η ιδιαιτερότητα των χρονικών αντικειμένων είναι ότι αποβλέπονται ή εμφανίζονται στο ζωντανό παρόν, σε αναλογία με μια μελωδία ή ένα συναίσθημα πόνου.<sup>46</sup> Η έννοια του ζωντανού παρόντος, δηλαδή της ένταξης μιας λογικής χρονικής εμπειρίας στη θέαση, αποκτά ιδιαίτερη σημασία σε είδη τέχνης, όπου τόσο η χρονικότητα του

μέσου όσο και η χρονικότητα της παραστατικής αφήγησης, καθώς και η υποκειμενική χρονικότητα του θεατή τείνουν να ταυτιστούν. Τέτοια έργα είναι, για παράδειγμα, οι σύγχρονες εγκαταστάσεις τέχνης (installation), των οποίων η επινόηση βασίζεται σε μια μακροχρόνια διαπραγμάτευση του χρονοτοπικού φανταστικού κατά την εξελικτική πορεία των τεχνών. Κατά βάση, κάθε ζωγραφικός πίνακας αναμετράται με αυτήν ακριβώς τη συνθήκη της εσωτερικής συνείδησης του χρόνου.

Ίσως η πρώτη πραγματεία που ασχολείται με την περιγραφή αυτής της εγγενούς συνθήκης χρονικότητας των εικαστικών έργων, η οποία είναι καταστατική για την ερμηνεία τους, να είναι ο *Λαοκώων, ή περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως* (1766) του Gotthold Ephraim Lessing. Αν και πρόκειται για ένα μέγιστο θέμα, άξιο της εις βάθος διερεύνησης, θα αναφερθούμε, εν συντομία, στο πώς λειτουργεί αυτή η χρονικότητα σε σχέση με συγκεκριμένα έργα τέχνης, ακριβώς για να διασαφηνίσουμε για ποιο λόγο τα εικαστικά έργα τέχνης θα πρέπει να γίνονται κατανοητά ως χρονικά αντικείμενα. Στη ρήση του φιλοσόφου Giorgio Agamben ότι κάθε ζωγραφικός πίνακας αποτελεί ένα είδος συμπυκνωμένης κινηματογραφικής ταινίας, εκφράζεται, ακριβώς, αυτή η καταστατική συνθήκη της ζωγραφικής αναπαράστασης.<sup>47</sup>

Μόνο εφόσον ο θεατής συναποβλέπει αυτό που προηγείται και αυτό που έπεται ενός δεδομένου στιγμιότυπου, δύναται να υφίσταται μια εικόνα ως «χρονικό αντικείμενο». Οφείλουμε, βέβαια, να διασαφηνίσουμε εξαρχής και εφόσον εμμένουμε σε αυτή την αναλογία, πως κάθε παραστατικός πίνακας δεν θα πρέπει να γίνεται κατανοητός ως κάποιο τυχαίο στιγμιότυπο. Δηλαδή, δεν μπορεί να είναι επιλεγμένο αυτοπροαίρετα και κατά το δοκούν, εν μέσω μιας διαδοχικής εξέλιξης στιγμιότυπων, αλλά ως μια σημαντική στιγμή εξαιρετικής έντασης και κορύφωσης στην υπονοούμενη αυτή διαδοχή – ουσιαστικά αυτό, που τον 18ο αιώνα ο Johann Joachim Winckelmann ορίζει ως «καιρό» του έργου τέχνης.<sup>48</sup> Ο ιστορικός της τέχνης Wolfgang Kemp έχει αποδείξει πως η αυτού του είδους διασύνδεση των υπονοούμενων στιγμών εξέλιξη μιας αφήγησης σε έναν πίνακα, εν είδει μιας χαρακτηριστικής στιγμής κορύφωσης της αφήγησης, ταυτίζεται από την Αναγέννηση και κατόπιν με έναν ενοποιημένο χώρο στον οποίο εμπλέκεται και ο θεατής.<sup>49</sup> Το οπτικό πεδίο του θεατή και ο χώρος της αφήγησης του πίνακα συντίθενται και υπάγονται πλέον στους κανόνες της ομογενοποιητικής γραμμικής προοπτικής, η οποία, όπως ορθώς έχει αποδείξει ο Erwin Panofsky, δεν υφίσταται απλώς ως μια νέα γεωμετρική τεχνική απεικόνισης αντικειμένων στο επίπεδο, αλλά και ως συγκεκριμένο χωροχρονικό καθεστώς που εγκαθιδρύει συγκεκριμένη κοσμοθεωρία και ερείδεται επί συγκεκριμένης ιδεολογίας.<sup>50</sup>

Υπό την έννοια αυτή, η ίδια η διαδικασία, είτε της ζω-

γραφικής διεργασίας είτε της φωτογράφισης, δηλαδή η στιγμή της σύλληψης της καθοριστικής στιγμής, ορίζει μια συνθήκη επιρροής στην πραγματικότητα, η οποία δεν μπορεί να υφίσταται απλώς ως αντιγραφή της, αλλά ως πρωταρχική κατασκευή της. Η διαμεσολαβητική λειτουργία του μέσου, δηλαδή η συγκρότηση του χρονοποιητικού εικονοαντικειμένου αναμορφώνει την αρχική αντίληψη της πραγματικότητας, η οποία εμπεριέχει και τη συνείδηση του εαυτού, με άλλα λόγια, καθορίζει την ίδια την υποκειμενικότητά μας. Στο πλαίσιο αυτής της συνθήκης, η οποία είναι ζήτημα περισσότερο συνήθειας παρά επιλογής, θα μπορούσε να μιλήσει κανείς για μια ισοτροπική σχέση μεταξύ χρονοτοπικού φαντασιακού, δηλαδή της εγγενούς χρονικότητας του ίδιου του μέσου και της αναπαραστατικής δομής που αυτό εγκαθιδρύει, και της αντιληπτικής χρονικότητας του θεατή, μια σχέση που σ' αυτή την ιδανική της μορφή υφίσταται με τέτοιου είδους καθαρότητα μόνο για την Αναγέννηση.

Κατ' αυτόν τον τρόπο υποβάλλεται η ταύτιση της συγκεκριμένης απεικονιστικής διαδικασίας με την ίδια την παραστασιακή νόηση – το γνωστό θέμα του οφθαλμοκεντρικού ιδεώδους, στο πλαίσιο ηγεμονίας του καρτεσιανού οπτικού καθεστώτος, σημείο αναφοράς του πολύπλευρου κριτικού στοχασμού της εικόνας κατά τον εικοστό αιώνα.<sup>51</sup>

Ήδη το 1915 ο Wölfflin αναφέρεται στις αλλαγές του τρόπου, με τον οποίο αρθρώνεται οπτικά η αφηγηματική δομή, παρατηρώντας, χαρακτηριστικά, ότι μεταξύ 16ου και 17ου αιώνα μια διαφορετικού τύπου διαχείριση του βάθους στη ζωγραφική, όταν η παρατακτική επισώρευση των αφηγηματικών επιπέδων και των εκάστοτε μεμονωμένων σκηνών που αυτές αντιπροσωπεύουν, υποκαθίσταται από μια διαστρωματική σύνδεσή τους, όπου τα στοιχεία ενός πεδίου (π.χ. πρόσωπα) δρουν και αντιδρούν ως προς τα στοιχεία του άλλου.<sup>52</sup>

Αντιστρόφως προς αυτήν την εξέλιξη, με την έλευση του νεοκλασικισμού του Jacques-Louis David και των διαδόχων του, που σύμφωνα με κάποιους ιστορικούς της τέχνης σηματοδοτεί καίριο σημείο στην προϊστορία της μοντέρνας τέχνης, ο ζωγραφικός πίνακας λειτουργεί ως προσαρμογή ενός κλασικού ρωμαϊκού ανάγλυφου γλυπτού, ώστε να δίνεται έμφαση στον επίπεδο χαρακτήρα του και σε μια παρατακτικού τύπου οπτική ανάγνωση του θέματός του, όπως έχει αποδείξει ο ιστορικός της τέχνης T. J. Clark.<sup>53</sup>

Οι καλλιτέχνες αυτοί «υποβάθμισαν τα ατμοσφαιρικά στοιχεία, τόνισαν τα περιγράμματα, αναδιοργάνωσαν τις μορφές τους σε μια παράταξη κατά μήκος του πίνακα και έδωσαν έμφαση στον επίπεδο χαρακτήρα του πίνακα, αποκλείοντας το βάθος της εικόνας με τεχνικές, όπως ένας στερεός τοίχος πίσω από τις μορφές, ένα ουδέτερο χρώμα ως φόντο ή μια αδιαπέραστη σκιά».<sup>54</sup> Αυτού του

είδους η αυτονόμηση των αφηγηματικών επιπέδων του χώρου της εικόνας από τις αναγεννησιακές προστακτικές της προοπτικής σύμπτυξης για την οργάνωση του τρισδιάστατου χώρου, συνεχίζεται και προωθείται ιδιαίτερα από τους πειραματισμούς που έγιναν στα τέλη του 19ου αιώνα, όταν, σε σχέση με την Αναγέννηση, παρατηρείται μια αντίστροφη τάση αποδέσμευσης της χρονικότητας του χώρου της εικόνας και της χρονικότητας του οπτικού ενεργήματος. Χαρακτηριστική είναι η ιστορική τομή του ιμπρεσιονιστικού εγχειρήματος. Βασική αισθητική κατηγορία των ιμπρεσιονιστών, όπως στην περίπτωση του Claude Monet, είναι η έννοια του πίνακα ως στιγμιότυπο (*instantané*), με την οποία υπονοείται ένα είδος αναλογικής σχέσης μεταξύ της χρονικότητας της οπτικής ανάγνωσης και της στιγμιαίας σύλληψης του φωτογραφικού φακού.

Η τέχνη στον εικοστό αιώνα, ουσιαστικά θέτει την ενεργοποίηση του χρονοτοπικού φαντασιακού, όχι μόνο ως υπέρτατη προϋπόθεση κάθε αντιληπτικού ενεργήματος, αλλά και ως αντικείμενο της ίδιας της αντιληπτικής προθετικότητας. Ιδιαίτερα στην ανεικονική ζωγραφική της πρωτοπορίας, η οποία εδραιώνεται στην τελεστική παρουσία του θεατή, γίνεται εμφανής η εννοιολόγηση της εικόνας ως μέσου. Μπροστά σε έναν πίνακα της ώριμης περιόδου του Piet Mondrian, κάθε ερμηνεία δεν ξεκινά από το τι είδαμε, αλλά από το πώς το είδαμε, μια ερμηνεία της αντιληπτικής διαδικασίας, η οποία ουσιαστικά καθορίζει το «περιεχόμενο» του πίνακα – που σε διαφορετική περίπτωση θα αναλωνόταν σε μια ανούσια περιγραφή: ορθογώνια διατεταγμένα σχήματα πάνω σε άσπρο φόντο στις αποχρώσεις των βασικών χρωμάτων: κόκκινο, κίτρινο και μπλε! Η ταυτολογική αυτή σχέση (βλέπουμε κατά βάση το πώς βλέπουμε) υφίσταται για να οδηγήσει το ενδιαφέρον του θεατή στην ερμηνεία του «μέσου» του οπτικού ενεργήματος (του δια), το οποίο συμπεριλαμβάνει τόσο την υλικότητα του φορέα της εικόνας (χρώμα, καμβάς) όσο και την επιτελεστική παρουσία του θεατή που συγκροτεί το νόημα καθώς βλέπει. Βέβαια, για να είμαστε πιο ακριβείς, το πώς το είδαμε, πρωταρχικά σημαίνει το πόσο χρόνο χρειαστήκαμε για να δούμε. Στη μοντέρνα τέχνη και σε αντίθεση με την αναγεννησιακή, δεν υφίσταται πλέον ο αυτονομημένος χρόνος του πίνακα, ο χρόνος που θα πρέπει να ταυτισθεί με τον δικό μας χρόνο αντίληψης, αλλά μόνο ο αντιληπτικός χρόνος του εκάστοτε θεατή, που, αντιστρόφως, συγκροτεί πλέον τον αναπαραστατικό χρόνο του πίνακα. (Μια τέτοιου είδους μεταστροφή είναι και λογική, εφόσον η υποκειμενική ταύτιση που προσδοκούσε η τέχνη της Αναγέννησης, μπορεί πλέον να επιτευχθεί με άλλα τεχνικά μέσα, όπως για παράδειγμα με τον κλασικό κινηματογράφο).

Πράγματι, και ο Gilles Deleuze στην μπερξονική πραγματεία του για τον κινηματογράφο, που αποτελεί μάλλον

ένα είδος επιστημολογίας διά του κινηματογράφου, τονίζει ακριβώς αυτήν την ιστορική μετατόπιση από την έννοια του έργου τέχνης ως «ακίνητης τομής της κίνησης», όπως είναι η περίπτωση στους πίνακες της Αναγέννησης, σε μια κατανόηση του έργου τέχνης ως «κίνητης τομής της διάρκειας», η οποία μπορεί να είναι ένα φιλμ των Lumière, το οποίο προοιωνίζεται ήδη από τους ιμπρεσιονιστικούς πίνακες, αλλά πραγματοποιείται κυρίως από τον «κυβιστικό ή σιμουλτανεϊστικό πίνακα».<sup>55</sup> Στην περίπτωση αυτή, ο Deleuze αναφέρεται στις παρατηρήσεις του σκηνοθέτη και συγγραφέα Jean Epstein σε σχέση με το έργο του Fernand Léger. Ο Deleuze, λοιπόν, κάνει την άκρως ενδιαφέρουσα διάκριση μεταξύ των «στάσεων ή προνομιακών στιγμών» [instants privilégiés] που, όπως είδαμε, καθορίζουν την παλαιότερη τέχνη, δηλαδή τα τελικά σημεία κορύφωσης –ο καιρός του Winckelmann– και των «τυχαίων στιγμών» ή «οποιοδήποτε στιγμών», στην πιο κυριολεκτική μετάφραση του όρου [instants quelconques], που καθορίζουν τη νεότερη.<sup>56</sup>

Η έλευση του κινηματογράφου –ο οποίος εμφανίστηκε αρχικώς περισσότερο ως μια νέα τεχνική καταγραφής της κίνησης και οπτικοποίησής της–, σηματοδοτεί αυτήν ακριβώς την εξέλιξη της τέχνης, η οποία συνεπάγεται, αφενός την εγγενή χρονικοποίησή της –ας μην ξεχνάμε πως και θεματολογικά η μοντέρνα τέχνη αποζητά πλέον το επίκαιρο, το τυχαίο, το εν κινήσει, όπως χαρακτηριστικά γράφει ένας από τους πατέρες της πρωτοπορίας, ο Charles Baudelaire– και αφετέρου την απομάκρυνσή της από τις προνομιακές στιγμές, οι οποίες είναι ταυτόχρονα και «στιγμές ενεργού πραγμάτωσης κάποιας υπερβατικής μορφής», όπως είναι η περίπτωση των αγαλμάτων της κλασικής αρχαιότητας και των πινάκων της Αναγέννησης.<sup>57</sup> Η μετάβαση αυτή θα ακολουθηθεί από την απόλυτη αυτονόμηση της διάρκειας, ή, για την ακρίβεια, την αυτοπαραγωγή της ίδιας της διάρκειας διά της εικόνας, η οποία επέρχεται με τον ώριμο κινηματογράφο – η γνωστή έννοια της «χρονοεικόνας» στον Deleuze. Μπορούμε να πούμε όμως, τηρουμένων των αναλογιών, πως η συνθήκη αυτή πραγματώνεται ήδη από τη μοντέρνα ζωγραφική, όπως στην περίπτωση ενός πίνακα του Mondrian, ο οποίος δεν αποτελεί κανενός είδους τομή κίνησης (ή συσσώρευση προνομιακών στιγμών), αλλά παραγωγή της διάρκειας, κάτι που γίνεται αντιληπτό ως διάρκεια ανάγνωσης των οπτικών πληροφοριών του έργου, δηλαδή ως ο αντιληπτικός χρόνος που απαιτείται από πλευράς του θεατή. Αυτή ακριβώς η διαδικασία είναι ακόμη εντονότερη, όταν έχουμε να κάνουμε με έναν πίνακα του Mark Rothko, ο οποίος ουσιαστικά αποτελεί το ανάλογο εικαστικό ισοδύναμο αυτού που ο Deleuze ονομάζει «κρυσταλλοεικόνα».

Στο πλαίσιο μιας θεωρίας της μιντιακής φαινομενολογίας και με τις έννοιες του χρονοτοπικού φαντασιακού

και του εικονοαντικειμένου ως ζωντανού παρόντος, διατυπώνεται μια αξιωματική συνθήκη, η οποία είναι ιδιαίτερης σημασίας για την κατανόηση της τέχνης του εικοστού αιώνα. Ο Alloa επιχειρηματολογεί, πράγματι, με βάση τις θεωρητικές τοποθετήσεις του Fink, αναφέροντας πως σε κάθε πίνακα υφίσταται πάντα ένα διηνεκές παρόν, ακριβώς επειδή οτιδήποτε αναπαραστήσιμο παροντοποιείται στην παραστασιακή παρουσίασή του.<sup>58</sup> Αναλόγως, μια σύγχρονη εγκατάσταση τέχνης δομείται, κυρίως, σε σχέση με τις συνιστώσες που ορίζουν την κίνηση και παραμονή του παρατηρητή μέσα στον χώρο του έργου καθώς και με τον αντιληπτικό χρόνο που δύναται να διαθέσει. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο καλλιτέχνης Ilya Kabakov με τις οδηγίες του προς άλλους καλλιτέχνες, αν δεν μπορέσεις να συγκρατήσεις και να κατευθύνεις την προσοχή του θεατή στην εγκατάστασή σου, έχεις χάσει και τον έλεγχο του έργου· μια συνθήκη που στη σύγχρονη καλλιτεχνική αργκό απαντάται και με τη γνωστή ειρωνική ρήση, ότι το καλύτερο έργο τέχνης είναι πλέον αυτό που απαιτεί τον ελάχιστο δυνατό χρόνο για να ιδωθεί! Αν και η ρήση αυτή συνήθως βάλλει ενάντια στην αυτοματοποίηση της αντίληψης και εμμέσως της ίδιας της νοηματοδοτικής διαδικασίας που γίνεται αντικείμενο κριτικής ως σύμπτωμα της μετανεωτερικότητας, εκφράζει, ταυτόχρονα, και τη ριζοσπαστικοποίηση της χουσερλικής αναπαρουσίασης [Vergegenwärtigung–présentification] ως υπέρτατης αξιωματικής του ίδιου του εικαστικού μέσου κατά τον εικοστό αιώνα.<sup>59</sup>

Επιχειρώντας να αναλύσουμε την εξεικονιστική παροντοποίηση, σε συσχετισμό με την εικαστική πρακτική, διαπιστώνουμε εν κατακλείδι τα εξής: ένας συμβατικός πίνακας ζωγραφικής ή μια φωτογραφία ενός αντικειμένου, που βασίζεται στους κανόνες της προοπτικής βράχυνσης, επιζητεί να μας πείσει ότι –όπως και στο συνειδησιακό βίωμα του κύβου– σε μια δεδομένη στιγμή παρατήρησης μόνο ορισμένες πλευρές του κύβου δίδονται σε μας ως παρούσες, ενώ οι άλλες είναι απύσες και άρα θα πρέπει να συγκροτηθούν συν-αποβλεπτικά: δηλαδή, εφόσον βλέπω την πρόσοψη ενός κτηρίου μπορώ να φανταστώ και τον πίσω τοίχο του.

Το ερώτημα όμως που τίθεται εδώ, αφορά στην ένταξη της χρονικής διάστασης στο οπτικό ενέργημα και, για την ακρίβεια, στην κατά κάποιο τρόπο υπονοούμενη χρονικότητα (εννοούμενη ως δυναμική συν-αποβλεπτικότητα), που αποτελεί την απαραίτητη παραδοχή για να μπορέσουμε να αντιληφθούμε, για παράδειγμα, μια ζωγραφισμένη πρόσοψη ως τρισδιάστατο κτήριο. Αυτό βέβαια προϋποθέτει ότι αντιλαμβάνομαι αυτό το κτήριο ως ζωγραφικά ή φωτογραφικά αποδομένο, δηλαδή ότι το ανασυγκροτώ αντιληπτικά και στην ολότητά του ως ανα-παρουσίασή του, με βάση τους οικείους και ιστορικά δεδομένους κανόνες της προοπτικής βράχυνσης, κατά

την οποία προσφέρονται συν-παρουσιαζόμενες πλευρές, που δεν είναι άμεσα δοσμένες στην εποπτεία. Υπό αυτήν την έννοια, το «σκάνδαλο» του κυβισμού βασίζεται στην αντιστροφή αυτού του καταστατικού για τον ζωγραφικό κανόνα συν-απόβλεψης, καθώς και στην ανικανότητά μας να ορίσουμε τους κανόνες μιας τέτοιας συναπόβλεψης, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο T. J. Clark.<sup>60</sup>

Πράγματι, έχει δίκιο ο Marion όταν αναφέρει πως «ο πίνακας υπογραμμίζει την πιο κλασική και πιο αυστηρή φαινομενολογία, διότι ανάγει ολοκληρωτικά το φαινομενικό στο ορατό».<sup>61</sup> Ανάλογα προς τα ενδιαφέροντα της φαινομενολογικής ανάλυσης, ένα από τα βασικά θέματα της αισθητικής θεωρίας του μοντερνισμού αναφέρεται, όχι μόνο στο πώς μπορεί να προσφερθεί στη συνειδητότητα το εν ενεργεία παρόν, αλλά και το απόν.<sup>62</sup> Οι παρατηρήσεις όμως του Marion δεν προβαίνουν στον διαχωρισμό μεταξύ μοντερνιστικής και προ-μεταμοντερνιστικής αναπαράστασης. Σύμφωνα με την προηγούμενη ανάλυσή μας, ακριβώς εφόσον η πλειονότητα των παραδειγμάτων του Marion (Cézanne, Klee, Malevich, Rothko) αντλεί από το μοντερνιστικό εγχείρημα, δημιουργούνται και οι προϋποθέσεις ώστε να μπορεί να υποστηρίξει πως «ο πίνακας δεν προσφέρει τίποτε άλλο να δούμε, εκτός από αυτό που ήδη προσφέρει», μια αξιωματική που μπορεί να αναχθεί όντως στη βασική αρχή της ζωγραφικής, αλλά μόνο εφόσον λάβει κανείς υπόψη του τη μοντερνιστική εμπειρία κατάλυσης της προοπτικής αναπαράστασης.<sup>63</sup> Για τον παραστατικό ζωγράφο ή τον φωτογράφο, η προοπτική οριοθετεί τη δυνατότητά μας να συγκροτήσουμε την ταυτότητα ενός αντικειμένου με βάση την πολλότητα, χρονικά, διαφορετικών εμφανίσεων, είναι το εργαλείο για την κατανόηση του πίνακα ως «συμπυκνωμένης κινηματογραφικής ταινίας»: προοπτική σημαίνει συγκεκριμένη συν-απόβλεψη. Το υπόβαθρο του ιδεατού της προοπτικής είναι, κατά τον Marion, το αόρατο, ή, αλλιώς, το εν δυνάμει ορατό. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο φιλόσοφος, η δυνατότητα της προοπτικής να διανοίγει το βλέμμα στον χώρο των πραγμάτων, εξαρτάται από την ίδια την ιδεατότητα του χώρου αυτού: ένας ιδεατός χώρος, που είναι πιο πραγματικός [effectif] από τον πραγματικό [réel], εφόσον συνιστά συνθήκη δυνατότητας.<sup>64</sup> Αυτή όμως η τοποθέτηση φέρνει πάλι στην επιφάνεια το «διαφανές καθεστώς της εικόνας», το οποίο εκλαμβάνεται ως η καταστατική θεμελίωσή της, με το έξοχο παράδειγμα της υδάτινης επιφάνειας, που αναφέρει ο Fink, ως καταστατική συνθήκη της διττής αντιληπτικής διαμεσολάβησης, τόσο για ό,τι αντικατοπτρίζεται πάνω στην υδάτινη επιφάνεια, όσο και για ό,τι βρίσκεται μέσα στο νερό και διαφαίνεται μέσω αυτής.

Αν υποθέσουμε ότι στόχος της φαινομενολογίας είναι «αφενός, να περιγράψει τον κόσμο έτσι όπως υπάρχει πριν από τη συνείδηση και, αφετέρου, να περιγράψει

με ποιον τρόπο η συνείδηση είναι, εντούτοις, αυτή που συγκροτεί το νόημα του κόσμου», τότε, ίσως πράγματι να μπορούμε να επιβεβαιώσουμε τη χουσερλική ρήση περί της συγγένειας μεταξύ της φαινομενολογικής και της αισθητικής στάσης.<sup>65</sup> Η φαινομενολογικά οριζόμενη «εποχή» (η χουσερλική αναγωγή [Reduktion], δηλαδή το να θέσουμε τη φυσική στάση «εντός παρενθέσεων» και επομένως η εγκράτεια έναντι των απόλυτων βεβαιότητων, αντιτίθεται στην ουδετεροποίηση των φυσικών αποβλέψεων, δηλαδή των φαινομενικά μόνο ορθών κρίσεων. Πράγματι, αν ένα από τα βασικά επιτεύγματα του Husserl ήταν να αναδείξει τη «συνείδηση σε τόπο συγκρότησης κάθε νοήματος και κάθε πραγματικότητας»,<sup>66</sup> χωρίς όμως να εκπέσει στο σφάλμα του εγωλογικού σχετικισμού, τότε μια υπό σύσταση φαινομενολογία του μέσου, θα μπορούσε να είναι μια κίνηση απελευθέρωσης της ερμηνείας της τέχνης, αφενός από την επικυριαρχία μιας αληθοφανούς φυσιοκρατίας και του ψευδούς αντικειμενισμού που αυτή υποβάλλει, και, αφετέρου, από τον ακατάσχετο υποκειμενισμό και τη συγκεκριμένη βουλησιαρχία που αυτός συνεπάγεται.

#### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Amelia Jones, «Meaning, Identity, Embodiment. The Uses of Merleau-Ponty's Phenomenology in Art», στο Dana Arnold / Margaret Iversen (επιμ.), *Art and Thought*, Blackwell, Οξφόρδη Μάλντεν 2003, σ. 71-90.
2. Πρβλ. Lambert Wiesing, *Artifizielle-Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 2005, σ. 17-36.
3. Στην εξαιρετική παρουσίαση των μεθόδων της ιστορίας της τέχνης των Hatt & Klonk η φαινομενολογία δεν αναφέρεται, ενώ ο Stephen Melville δεν προσφέρει τίποτα νέο στην απάντηση του ερωτήματος: βλ. Michael Hatt / Charlotte Klonk, *Art History. A Critical Introduction to its Methods*, Manchester University Press, Μάντσεστερ-Νέα Υόρκη 1988· Stephen Melville, «Phenomenology and the Limits of Hermeneutics», στο Mark A. Cheetham / Michael Ann Holly / Keith Moxey, *The Subjects of Art History*, Cambridge University Press, Κέμπριτζ 1998, σ. 143-154.
4. Paul Crowther, *Phenomenology of the Visual Arts (even the frame)*, Stanford University Press, Στάνφορντ 2009, σ. 9-18.
5. Αυτ., σ. 10 και Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν / Λονδίνο 1982. Προφανώς μια τέτοιου είδους προσέγγιση απομακρύνεται και από τον φορμαλισμό αγγλοσαξονικού τύπου, σύμφωνα με τον οποίο ο πίνακας αποτελεί αντικείμενο ενατένισης, απευθυνόμενο στον φιλότεχνο ειδήμονα – είτε πρόκειται για τον Roger Fry είτε για τον Clement Greenberg.
6. Alois Riegl, «Das holländische Gruppenporträt», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 23 (1902), σ. 71-278.
7. Heinrich Wölfflin, *Βασικές έννοιες της ιστορίας της τέχνης: Το πρόβλημα της εξέλιξης του στυλ στη νεότερη τέχνη*, μτφρ. Φώτης Κοκαβέσης, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2006, σ. 281.
8. Emmanuel Alloa, *Das Durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie*, Diaphanes, Ζυρίχη 2011· βλ. και Antje Kapust, «Phänomenologische Bildpositionen», στο Klaus Sachs-Hombach (επιμ.), *Bildtheorien. Anthropologische und kul-*

- turelle Grundlagen des Visualistic Turn, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 2009, σ. 255-283.
9. Robert Sokolowski, *Εισαγωγή στη Φαινομενολογία*, μτφρ. Παύλος Κόντος, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Πατρών, Πάτρα 2006, σ. 233.
  10. Jean-Paul Sartre, *Η Φαντασία*, μτφρ. Αιμ. Χουρμούζιος, εκδ. Αρσενίδης, Αθήνα κ.κ., σ. 14.
  11. Sokolowski, *Εισαγωγή στη Φαινομενολογία*, ό.π., σ. 15.
  12. Edmund Husserl, *I: Cartesianische Meditationen*, Χάγη-Ντόρντρεχτ 1973, Hua I, παρ. 50, σ. 138 κ.εξ.
  13. Sokolowski, *Εισαγωγή στη Φαινομενολογία*, ό.π., σ. 12.
  14. Jean-Luc Marion, *Επιπροσθέτως. Φαινομενολογία και Θεολογία*, μτφρ. Γιώργος Γρηγορίου, Πόλις, Αθήνα 2011, σ. 226.
  15. *Αυτ.*, σ. 158.
  16. Sokolowski, *Εισαγωγή στη Φαινομενολογία*, ό.π., σ. 81.
  17. Alloa, *Das Durchscheinende*, ό.π., σ. 180.
  18. *Αυτ.*, σ. 183.
  19. Sartre, *Η Φαντασία*, ό.π., σ. 161.
  20. Sokolowski, *Εισαγωγή στη Φαινομενολογία*, ό.π., σ. 83, 86· Alloa, *Das Durchscheinende*, ό.π., σ. 204-214. Σε αντίθεση με τα ελληνικά, η λέξη φαντασία, τόσο στα γερμανικά (Einbildung) όσο και στα γαλλικά (imagination), παραπέμπει ευθέως στην «εικόνα» (Bild / image).
  21. Alloa, *Das Durchscheinende*, ό.π., σ. 189.
  22. Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Editions de Minuit, Παρίσι 1972, σ. 194, υποσ. 8.
  23. Edmund Husserl, *III/I: Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologische Philosophie*, Χάγη-Ντόρντρεχτ 1950, Hua III/I, σ. 252.
  24. Gottfried Boehm, «Die Wiederkehr der Bilder», στο Gottfried Boehm (επιμ.), *Was ist ein Bild?*, Fink, Μόναχο 1994, σ. 11-38.
  25. Gottfried Boehm, «Zu einer Hermeneutik des Bildes», στο Georg G. Gadamer / Gottfried Boehm (επιμ.), *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Φρανκφούρτη 1978, σ. 444-471.
  26. Στέλιος Ράμφος, *Μυθολογία του βλέμματος*, Αρμός, Αθήνα κ.κ., σ. 13.
  27. Lambert Wiesing, *Phänomene im Bild*, Wilhelm Fink, Μόναχο 2007, σ. 45.
  28. Edmund Husserl, *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*, Χάγη-Ντόρντρεχτ 1950, Hua XXXIII, σ. 54.
  29. Βλ. υποσ. 27.
  30. Alloa, *Das Durchscheinende*, ό.π., σ. 255.
  31. Maurice Denis, «Art et Critique» (23-20 Αυγ. 1890), στο Herschel Chipp, *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, University of California Press, Μπέρκλεϊ-Λος Άντζελες 1968.
  32. Alloa, *Das durchscheinende*, ό.π., σ. 172.
  33. Marcel Duchamp, *Ο μηχανικός του χαμένου χρόνου: συζητήσεις με τον Pierre Cabanne*, μτφρ. Λίλιαν Stead-Δασκαλοπούλου, επιμ. Κύριλλος Σαρρής, Άγρα, Αθήνα 1989, σ. 28.
  34. Alloa, *Das Durchscheinende*, ό.π., σ. 91 κ.εξ. Πρβλ. Martin Seel, *Ethisch-ästhetischen Studien*, Suhrkamp, Φρανκφούρτη 1996, σ. 104-125.
  35. Alloa, *Das Durchscheinende*, ό.π., σ. 255· βλ. και Husserl, *Ideen*, ό.π., σ. 191.
  36. *Αυτ.*, σ. 217.
  37. Βλ. Θανάσης Λάγιος, *Stirner, Nietzsche, Foucault: ο θάνατος του θεού και το τέλος του ανθρώπου*, Futura, Αθήνα 2012, σ. 30-31.
  38. Alloa, *Das Durchscheinende*, ό.π., σ. 221.
  39. Eugen Fink, *Beiträge zu einer Phänomenologie der Unwirklichkeit Studien zur Phänomenologie (1930-1939)*, Χάγη 1966, σ. 76.
  40. Alloa, *Das Durchscheinende*, ό.π., σ. 269, βλ. Hua XXIII, σ. 18, 43· Wiesing, *Artifizielle Präsenz*, ό.π., σ. 161.
  41. Alloa, *Das Durchscheinende*, ό.π., σ. 272.
  42. *Αυτ.*, σ. 218.
  43. Sokolowski, *Εισαγωγή στη Φαινομενολογία*, ό.π., σ. 135, 136, 139.
  44. *Αυτ.*, σ. 150.
  45. Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*, Northwestern University Press, Ιβανστόν 1973, σ. 306.
  46. Sokolowski, *Εισαγωγή στη Φαινομενολογία*, ό.π., σ. 144.
  47. Giorgio Agamben, «Difference and Repetition: On Guy Debord's Films», στο Tanya Leighton (επιμ.), *Art and the Moving Image. A Critical Reader*, Tate Publishing, Λονδίνο 2008, σ. 329.
  48. Stephanie-Gerrit Bruer, «Der fruchtbare Augenblick». *Zum Problem der Gattungsgrenzen in der Kunst aus wissenschafts-methodischer Sicht*, Στένταλ 2003, σ. 11-14.
  49. Wolfgang Kemp, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, C. H. Beck, Μόναχο 1996.
  50. Erwin Panofsky, «Die Perspektive als symbolische Form», στο Fritz Saxl (επιμ.), *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-1925*, Teubner, Λειψία-Βερολίνο 1927, σ. 258-330.
  51. Πρβλ. Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in the Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Μπέρκλεϊ 1994.
  52. Wölfflin, *Βασικές έννοιες*, ό.π., σ. 31.
  53. Timothy J. Clark, *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν / Λονδίνο 1999.
  54. Hjørvardur Harvart Arnason, *Ιστορία της σύγχρονης τέχνης*, μτφρ. Φώτης Κοκαβέσης, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1995, σ. 12.
  55. Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος I: η εικόνα-κίνηση*, μτφρ. Μιχάλης Μάτσας, Νήσος, Αθήνα 2009, σ. 40.
  56. *Αυτ.*, σ. 21.
  57. *Αυτ.*, σ. 27.
  58. Alloa, *Das Durchscheinende*, ό.π., σ. 220.
  59. Αυτή είναι η σημαντική καινοτομία της τέχνης του εικοστού αιώνα, κάτι που, κατά κάποιο τρόπο, προσπάθησε να ερμηνεύσει η κριτική του Clement Greenberg, ιδιαίτερα με τη θέση του περί «καθαρής οπτικότητας» (pure Opticality) –δυστυχώς προκλώντας περισσότερες παρανοήσεις ελλείψει ανάλογης ορολογίας και συγγενούς φιλοσοφικού υπόβαθρου– με το οποίο θα μπορούσε να ερμηνευθεί η θεωρία του Greenberg, όχι ως προτροπή προς μια κυριολεκτική αλλά μάλλον προς μια φαινομενολογική οπτικότητα· πρβλ. Alloa, *Das Durchscheinende*, ό.π., σ. 287.
  60. Clark, *Farewell to an Idea*, ό.π., σ. 175.
  61. Marion, *Επιπροσθέτως*, ό.π., σ. 166.
  62. Sokolowski, *Εισαγωγή στη Φαινομενολογία*, ό.π., σ. 32.
  63. Marion, *Επιπροσθέτως*, ό.π., σ. 159.
  64. Jean-Luc Marion, *The Crossing*, ό.π., σ. 4.
  65. Alain Renaut κ.ά., *Η φιλοσοφία*, μτφρ. Τάσος Μπέτζελος, Πόλις, Αθήνα 2009, σ. 804-805.
  66. Παύλος Κόντος, «Πρόλογος του μεταφραστή», στο Sokolowski, *Εισαγωγή στη Φαινομενολογία*, ό.π., σ. 29.