

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ**  
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ  
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ, ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ & ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

*ΠΤΥΧΙΑΚΗ*

**Αλεξάνδρα Μαυρίκου**

**ΤΕΧΝΗ, ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ**

*(β' μισό 19<sup>ου</sup> - αρχές 20<sup>ου</sup> αιώνα)*

*Η διαμόρφωση ενός νέου καθεστώτος όρασης*



*Μήτσος Μπιλάλης (1<sup>ος</sup> Επιβλέπων)*

*Χριστίνα Αγριαντώνη (2<sup>η</sup> Επιβλέπουσα)*

**ΒΟΛΟΣ 2012**

## Μια εποχή στην κόλαση

Ένα χέρι με πέννα αξίζει όσο κ' ένα χέρι μ' αλέτρι.

Τι εποχή χεριών!

Δε δύναμαι να ξεχωρίσω το χέρι μου.

[...]

Δε βλέπω τον εαυτό μου μες τις διδαχές του Χριστού,

μήτε στις προτροπές των ιερατικών προϊσταμένων –

αντιπροσώπων του Χριστού.

Τι ήμουν στον περασμένο αιώνα;

Ίχνος δεν διακρίνω σήμερα.

Μήτε γυρολόγοι ούτε σκοτεινοί πόλεμοι.

Η πρόστυχη φυλή τα κουκούλωσε όλα – ο λαός, ως λένε –

η λογική, το κράτος, η επιστήμη. Ω! Η επιστήμη!

Διόρθωσε τα πάντα χωρίς ν' αφήσει τίποτα όρθιο.

Για την ψυχή και το κορμί (ευχέλαιο) έχουν την ιατρική και τη φιλοσοφία,

ρετσέτες γι' αγαθές γυναίκες, και λαϊκούς σκοπούς διασκευασμένους.

Κι' οι διασκεδάσεις των πριγκήπων! – τ' άνομα παιχνίδια τους!

Γεωγραφία, κοσμογραφία, μηχανική, χημεία!...

Η επιστήμη, η νέα πανύψηλη τάξη. Πρόοδος.

Ο κόσμος βαδίζει εμπρός. Γιατί τάχα να μη βαδίζει πίσω;

[...]

Στις πόλεις, ο βόρβορος έλαμπε έξαφνα κόκκινος και μαύρος,

πανόμοιος με καθρέπτη αντανακλώντας την φλόγα λάμπας

από δωμάτιο σε δωμάτιο, σαν θησαυρός σε δάσος.

Καλή τύχη, κραύγαζα γοερά, κι' αντίκρυζα ένα πέλαγο γεμάτο

καπνό και λάμψη στον ουρανό και δεξιά κι' αριστερά

λαπάδιαζαν τα πλούτη του κόσμου σαν ένα δισεκατομμύριο κεραυνοί.

Αρθούρος Ρεμπώ, *Μια Εποχή στην Κόλαση*, 1873

(κύκλος των «Καταραμένων Ποιητών»)

Μετάφραση: Νίκος Σπανιάς, εκδ.: Γνώση, Αθήνα, 1981

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή.....	4
Κεφάλαιο 1 <sup>ο</sup> : Νέο Καθεστώς Όρασης & Ιμπρεσιονισμός.....	8
Κεφάλαιο 2 <sup>ο</sup> : Η Σύγχρονη πόλη & η «κατασκευή» του βλέμματος του <i>Flâneur</i> .....	20
Κεφάλαιο 3 <sup>ο</sup> : Νταγκεροτυπία, Φωτογραφία, Ζωγραφική.....	31
Φωτογραφία και νέος οπτικός ρεαλισμός.....	31
Οι πρωτοποριακές φωτογραφίες του Eadweard Muybridge.....	37
Ο Eadweard Muybridge και το «μηχανοποιημένο» μάτι.....	39
Ιμπρεσιονισμός, Φωτογραφία και θεωρίες χρωμάτων.....	43
Κεφάλαιο 4 <sup>ο</sup> : Οπτικές Μηχανές, Κινηματογράφος, Ζωγραφική.....	52
Η νέα γνώση για την όραση κι η σύνδεση του βιολογικού με το μηχανικό.....	52
Οπτικές Μηχανές.....	56
Κινηματογράφος και νέα εικαστικά ρεύματα.....	62
Κινηματογράφος και Οπτικό σοκ.....	67
Επίλογος.....	72
Βιβλιογραφία.....	75

## Εισαγωγή

Ο ερχομός του 19<sup>ου</sup> αιώνα στην Ευρώπη, με κρίσιμη στιγμή τη δεύτερη φάση της Βιομηχανικής Επανάστασης (1850-1875), επέφερε μια σειρά ιστορικών αλλαγών και εξελίξεων σε κοινωνικό, πολιτικό και οικονομικό επίπεδο, οι οποίες διαμόρφωσαν και επηρέασαν καθοριστικά την πολιτιστική φυσιογνωμία των λαών. Συγκεκριμένα, η «χρυσή εποχή» στο β' μισό του ευρωπαϊκού 19<sup>ου</sup> αιώνα σημαδεύτηκε, αφενός από κοινωνικές εξεγέρσεις που έπληξαν τις μεγαλύτερες ευρωπαϊκές πόλεις και είχαν στόχο την κατάργηση των μοναρχικών καθεστώτων, και αφετέρου, από την επέκταση της εκβιομηχάνισης που οδήγησε στον τεχνολογικό και κοινωνικό εκσυγχρονισμό. Οι ραγδαίες αλλαγές στις οικονομικές και κοινωνικές δομές που δημιούργησε η Βιομηχανική Επανάσταση είχαν ως επακόλουθο τη χωρίς προηγούμενο επιτάχυνση της αστικοποίησης και την ανάδυση νέων όρων μαζικής παραγωγής και κατανάλωσης.

Η βιομηχανική ανάπτυξη δημιούργησε, μέσα από την παραγωγή πλήθους αγαθών τόσο σε μεγάλες ποσότητες όσο και σε χαμηλό κόστος, τη μοντέρνα καταναλωτική οικονομία και μια τεράστια μεσαία τάξη. Ειδικότερα, η ανάπτυξη της βιομηχανίας και γενικότερα του καπιταλισμού προκάλεσε διεύρυνση των μεσαίων αστικών στρωμάτων σχηματίζοντας ένα νέο ταξικό μοντέλο, εκείνο του αστού (bourgeois), τον κάτοικο δηλαδή των πόλεων που κατέχει κάποιο κεφάλαιο από το οποίο εξασφαλίζει εισοδήματα (Εικ. 1).<sup>1</sup> Οι ανερχόμενοι αστοί με την υιοθέτηση φιλελεύθερων απόψεων συγκρότησαν την κοινωνία των νεόπλουτων και αυτοδημιούργητων, συμβάλλοντας με τη σειρά τους στη διαμόρφωση και τη χάραξη της νέας εποχής. Συνεπώς, το προηγούμενο κοινωνικό status quo που ίσχυε και περιλάμβανε την τάξη των γαιοκτημόνων, την κατοχή γης και ακίνητης περιουσίας ήρθε σε ρήξη με το νέο υποκείμενο του αυτοδημιούργητου αστού. Παρ' όλη την επικράτηση σημαντικών διαφορών, όσον αφορά τον πλούτο και το κύρος μεταξύ των αστών, όλα τα μέλη ήταν κοινωνοί μιας κοινής ιδέας που αποτέλεσε ένα είδος «ευαγγελίου» της εποχής, και αναμφισβήτητα δεν ήταν άλλη από την «επέκταση της οικονομίας», γεγονός που συνηγόρησε στη διαμόρφωση μιας νέας αντίληψης του κόσμου.



Εικ. 1 Pierre-Auguste Renoir, *Bal du moulin de la Galette*, 1876,  
(λάδι σε μουσαμά), Museum d' Orsay, Paris

<sup>1</sup> Ο κορυφαίος ιμπρεσιονιστής ζωγράφος Pierre-Auguste Renoir σε πολλά από τα έργα της μακρόχρονης σταδιοδρομίας του απεικόνισε με απaráμιλλα ζωντανό τρόπο τις απολαύσεις που βίωνε η νέα αστική τάξη, προβάλλοντας μια ατμόσφαιρα ηλιόλουστη και διασκεδαστική, συντελώντας ταυτόχρονα στη δημιουργία της εικόνας που έχουμε σήμερα για εκείνη την εποχή.

Η παραπάνω είναι, παράλληλα, μια περίοδος έντονης πνευματικής αλλαγής. Η Γαλλική Επανάσταση και οι Ευρωπαϊκοί Πόλεμοι που προηγήθηκαν, είχαν ήδη δημιουργήσει ένα ψυχολογικό κλίμα στο οποίο η αλλαγή είχε αρχίσει να φαίνεται κανόνας. Εντούτοις, οι επιπτώσεις της Γαλλικής Επανάστασης ήταν λιγότερο μακροπρόθεσμες σε σύγκριση με εκείνες που προήλθαν από την τεχνολογική πρόοδο και τις ραγδαίες επιστημονικές ανακαλύψεις που σφράγισαν τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Τα επιστημονικά επιτεύγματα αποτέλεσαν το έδαφος για την πρωτοφανή ανάπτυξη της τεχνολογίας στους τομείς των νέων υλικών, των μεθόδων και διαδικασιών παραγωγής, των μεταφορών και επικοινωνιών. Συγκεκριμένα, νέες τεχνολογίες όπως ήταν ο ηλεκτρισμός, εισήχθησαν σε σπίτια, σε δημόσιους χώρους και τη βιομηχανία, ανατρέποντας τη ζωή των ανθρώπων, ενώ καινούργιες ανακαλύψεις όπως ήταν η φωτογραφία, μετέβαλλαν με τη σειρά τους τον τρόπο θέασης του κόσμου. Όλα τα παραπάνω ενίσχυσαν την πίστη του ανθρώπου στη δυνατότητά του να κατανοεί και να ελέγχει τη φύση, καλλιεργώντας ταυτόχρονα, την αυτοπεποίθηση και την αισιοδοξία του για το μέλλον.

Ορισμένες μορφές επιστημονικής έρευνας αν και δεν είχαν άμεσα πρακτικές συνέπειες αποδείχτηκαν σημαντικές, καθώς επηρέασαν σε πολλά επίπεδα την ανθρώπινη σκέψη. Η δημοσίευση, για παράδειγμα, της «Καταγωγής των Ειδών» (1859) από τον Κάρολο Δαρβίνο άσκησε τεράστια επίδραση στον τρόπο σκέψης – ο παραδοσιακός μύθος της Δημιουργίας μετατράπηκε από κυριολεκτική βεβαιότητα σε αόριστη μεταφορά –, μεταβάλλοντας τον τρόπο θεώρησης του κόσμου και κάνοντας την εξέλιξή του να φαίνεται περισσότερο μηχανιστική. Οι ανακαλύψεις του Δαρβίνου ενίσχυσαν τις υλιστικές θεωρίες περί κοινωνίας (ωφελιμισμός και θετικισμός), ενώ οι τελευταίες επέδρασαν σε μεγάλο βαθμό στα δημιουργικά πνεύματα της εποχής, συγγραφείς και καλλιτέχνες, και επέφεραν μια πιο ρεαλιστική προσέγγιση στο πεδίο της τέχνης.

Ωστόσο, μια από τις πιο σημαντικές αλλαγές που συντελέστηκε τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και έθεσε τις βάσεις για την εδραίωση της μοντέρνας εποχής, αφορά τη μεταμόρφωση των αισθήσεων και την εκ νέου νοηματοδότηση του ανθρώπινου σώματος. Είναι μια εξαιρετικά κρίσιμη ιστορική συγκυρία γιατί συγκροτεί μια περίοδο επανεκπαίδευσης των ανθρώπινων αισθήσεων. Ο δυτικός άνθρωπος, με τη συνδρομή της επιστήμης, της τεχνολογίας και του εργοστασίου, μαθαίνει το σώμα του από την αρχή, και οι κοινωνίες που αναδύονται χτίζουν τα νοήματά τους πάνω σε διαφοροποιημένες αντιλήψεις σωματικότητας. Συνεπώς, προγενέστερες πεποιθήσεις κατανόησης του κόσμου ανατρέπονται και στήνονται καινούργια ερμηνευτικά γνωσιολογικά μοντέλα. Είναι η αυγή μιας καινούργιας εποχής όπου οι αισθήσεις ανάγονται στο επίκεντρο της έρευνας, προβάλλεται η πρωτοκαθεδρία τους, ενώ παράλληλα, μια νέα γενιά επιστημόνων εννοιολογεί τον κόσμο με όρους διαμελισμού και χάραξης, σηματοδοτώντας την αυτονομία των αισθήσεων.

Η παραπάνω εποχή αποτελεί την κρίσιμη ιστορικά στιγμή που, για πρώτη φορά, τίθεται – μέσα από τη μαζική προώθηση καινοτόμων μηχανών - ένα καθεστώς διαχείρισης και ελέγχου των σωμάτων ως απάντηση στις νέες κοινωνικές και οικονομικές αλλαγές που πραγματοποιούνται, υποβάλλοντας το μοντέρνο υποκείμενο σε μια νέα ιστορική «κατασκευή». Κυρίαρχη πεποίθηση είναι ότι ο τρόπος θέασης μεταβάλλεται ιστορικά, καθώς και ότι η καλλιτεχνική αναπαράσταση διαδραματίζει ένα σημαντικό ρόλο επιρροής και υιοθέτησης ιστορικών μεταμορφώσεων.

Συγκεκριμένα, αναδεικνύεται η αυτονομία της ανθρώπινης όρασης, ενώ ταυτόχρονα, προβάλλεται η «ευπλαστότητά» της. Έτσι, ο τρόπος που η ανθρώπινη αντίληψη οργανώνεται, καθορίζεται όχι μόνο από φυσικούς παράγοντες αλλά και από ιστορικές μεταβολές. Ο νέος παρατηρητής διαμορφώνεται μέσα από τη σύγκλιση

νέων αστικών χώρων, καινοτόμων τεχνολογιών, καπιταλιστικών διαδικασιών, και τέλος, συμβολικών λειτουργιών όπως είναι οι εικόνες και τα καταναλωτικά προϊόντα. Η αντιληπτική ικανότητα αποκτά χαρακτήρα κινητικό και ασταθή, προσαρμοσμένη σε ένα συνεχώς ευμετάβλητο περιβάλλον. Το ξερίζωμα του κλασικού κόσμου συμβαδίζει με την έννοια της εξάλειψης του χώρου και του χρόνου, η οποία σε συνδυασμό με τις νέες εφευρέσεις (φωτογραφία, οπτικές μηχανές, κινηματογράφος), διαμορφώνει ένα νέο υποκείμενο εναρμονισμένο με έναν κόσμο που αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα αποσπασματικά και μέσω «οπτικών εφέ», προβάλλοντας παράλληλα την κυριαρχία του θεάματος και την εδραίωση της οπτικής καταναλωτικής κουλτούρας.

Οι ραγδαίες εξελίξεις σε όλους τους τομείς επηρέασαν αποφασιστικά και την πορεία της τέχνης του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η οποία χαρακτηρίζεται για την ταχύτητα των μεταβολών και την πολλαπλότητα των αναζητήσεων της. Για πρώτη φορά στην ιστορία της τέχνης σε μια τόσο μικρή χρονική περίοδο «συνωστίσθηκαν» πολλές στιλιστικές αναζητήσεις οι οποίες κατέληξαν προοδευτικά στην αφαιρετική τέχνη. Έτσι, πολλά κινήματα, όπως ο ιμπρεσιονισμός, ο μεταϊμπρεσιονισμός, η αρ-νουβό που εμφανίστηκαν τις δύο τελευταίες δεκαετίες του αιώνα, αποτέλεσαν τις απαρχές της σύγχρονης τέχνης και ειδικότερα του ευρύτερου κινήματος που ονομάστηκε μοντερνισμός. Οι καλλιτέχνες οι οποίοι εντάχθηκαν στα διάφορα κινήματα διέρρηξαν κάθε σχέση με το παρελθόν και τις καθιερωμένες αξίες του, ταυτίστηκαν με την πρωτοπορία (*avant-garde*) και προετοίμασαν το έδαφος για την πορεία της τέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Με το γύρισμα του 19<sup>ου</sup> αιώνα θα δημιουργηθούν νέοι προσανατολισμοί στη φιλοσοφική σκέψη (δομισμός) και την καλλιτεχνική δημιουργία (κυβισμός, φουτουρισμός), ως απόρροια των νέων ιστορικών μεταβολών. Η τέχνη θα συνεχίσει, σε όλες τις μορφές της, την περιπέτεια του μοντερνισμού και των συνεχών ρήξεων με το παρελθόν, την αναζήτηση της αλήθειας και της ουσίας των μορφών, ενώ η μαζική οπτική κουλτούρα θα αποκτήσει διαστάσεις παγκόσμιου κοινωνικού φαινομένου.

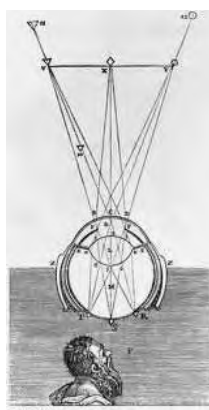
Ανακεφαλαιώνοντας, η γέννηση της βιομηχανικής αστικής κοινωνίας και η νέα μαζική οπτική κουλτούρα που εγκαθιδρύεται - με τη συνδρομή της φωτογραφίας, των οπτικών μηχανών και του κινηματογράφου - θα εγκαινιάσουν ένα καινούργιο καθεστώς όρασης το οποίο θα συμβάλλει στη διαμόρφωση του μοντέρνου υποκειμένου - παρατηρητή. Ο τελευταίος θα ανταποκριθεί οπτικά στο νέο εκσυγχρονισμένο αστικό περιβάλλον και θα πειθαρχήσει αντιληπτικά στα νέα συστήματα σωματικής και οπτικής χειραγώγησης, εντασσόμενος σε μια τεράστια οργάνωση οπτικής κατανάλωσης.

Στα κεφάλαια που ακολουθούν θα εξετάσουμε πώς τον 19<sup>ο</sup> αιώνα ένας ολόκληρος κόσμος αλλάζει συθέμελα και χτίζει τις αντιλήψεις του σε ένα νέο καθεστώς σωματικότητας, αναδεικνύοντας την υποκειμενικότητα της όρασης και επανεκπαιδύοντας τα ανθρώπινα υποκείμενα. Από την άλλη μεριά, θα προβληθεί πώς η δημιουργία της σύγχρονης μεγαλούπολης και του αστικού τρόπου ζωής θα αποτελέσουν κρίσιμα σημεία του νέου καθεστώτος αντιληπτικής προσαρμοστικότητας που εγκαθιδρύεται και που συγκροτεί ένα νέο μοτίβο παρατηρητή, εκείνο του *flâneur*, ο οποίος καλείται να ανταποκριθεί οπτικά απέναντι σε έναν ασταθή και ευμετάβλητο κόσμο. Επίσης, μέσα από την εφεύρεση της φωτογραφίας, θα ερευνήσουμε τον τρόπο που η αντίληψη του μοντέρνου υποκειμένου μετουσιώνεται, καθώς, η νέα τεχνολογία θα απαιτήσει την άμεση οπτική σύλληψη της στιγμής και τη διάλυση και επανασύνθεση της όρασης, ώστε να είναι δυνατή η πρόσληψη του κόσμου μέσα από συνεχόμενα καρέ. Επιπλέον, οι νέες οπτικές μηχανικές διατάξεις και ο κινηματογράφος - επενδυμένα με επιστημονικό κύρος και την ιδέα του νεωτερισμού - θα αποτελέσουν αντικείμενο της εργασίας μας,

εφόσον, θα στοχεύσουν με τη σειρά τους στη χειραγώγηση της όρασης, η οποία θα δομηθεί και θα οργανωθεί εκ νέου ανταποκρινόμενη στις νέες αντιλήψεις του βιομηχανικού εκσυγχρονισμού. Τέλος, θα παρουσιασθεί, με την προβολή σημαντικών καλλιτεχνικών έργων, ο τρόπος που οι παραπάνω παράγοντες επηρέασαν την τέχνη της ζωγραφικής και «επέβαλλαν» νέα συνθετικά σχήματα, χαράζοντας έτσι μια καινούργια εικαστική εποχή.

## **Κεφάλαιο 1<sup>ο</sup>: Νέο καθεστώς όρασης & Ιμπρεσιονισμός**

Ο 19<sup>ος</sup> αιώνας αποτελεί σημείο τομής για το δυτικό κόσμο, ειδικότερα στο πεδίο της ιστορίας των αισθήσεων. Είναι μια εποχή «επανάστασης των αισθήσεων», κατά την οποία συντελείται μια πρωτοφανής αλλαγή στην εννοιολόγηση του σώματος, καθώς οι αισθήσεις ανάγονται στο επίκεντρο των διαδικασιών που διέπουν την αντίληψη και κατανόηση της ανθρώπινης ύπαρξης. Πιο συγκεκριμένα, ο άνθρωπος, μέσα από την απόκτηση νέας γνώσης και την εκ νέου ερμηνεία των αισθήσεων, μαθαίνει το σώμα του από την αρχή. Τα ανθρώπινα υποκείμενα επανεκπαιδεύουν τις αισθήσεις τους, μεταβάλλοντας απόψεις και πεποιθήσεις προγενέστερων εποχών. Ο πρώτος 19<sup>ος</sup> αιώνας ξανασκέφτεται τι σημαίνει σώμα, δοκιμάζοντας τις αισθήσεις ως το κεντρικό κλειδί για να το ξεκλειδώσει. Ένας ολόκληρος κόσμος αλλάζει ολοκληρωτικά και χτίζει τις αντιλήψεις του σε ένα νέο καθεστώς σωματικότητας.



Εικ. 2 Σκίτσο του Καρτέσιου, επεξηγηματικό της λειτουργίας της όρασης

Το νόημα των αισθήσεων και η αντίληψη των σωμάτων είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένα με τον κόσμο στον οποίο παράγονται. Έως την εποχή του Διαφωτισμού το ανθρώπινο σώμα εκλαμβάνόταν ως παθητικός δέκτης της εξωτερικής αλήθειας. Σύμφωνα με το καρτεσιανό μοντέλο το ανθρώπινο σώμα είναι “tabula rasa”, γεγονός που υποδεικνύει την αναμφίβολη ένωσή του με τον εξωτερικό κόσμο. Για παράδειγμα, η κυρίαρχη αντίληψη της σχέσης παρατηρητή και πραγματικότητας στην Αναγέννηση - εποχή ανακάλυψης της προοπτικής - είναι πως ένας ακίνητος παρατηρητής με μονοσκοπική όραση παρατηρεί τον υλικό κόσμο, ο οποίος αποτελεί μια ιδεατή πραγματικότητα θείας προέλευσης, και η όραση είναι μια διαδικασία αντανάκλασης του κόσμου αυτού (Εικ. 2).<sup>2</sup> Έτσι, θεμελιώδης απαίτηση των προγενέστερων κοινωνιών είναι η ενότητα του κόσμου – προσωκρατική ενότητα –, όπου μέσα στο πλαίσιο αυτής της καθολικότητας και της μη διαιρετότητας εντάσσεται κι εννοιολογείται και το ανθρώπινο σώμα.

Ωστόσο, στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα διάφοροι επιστήμονες εντοπίζουν την αυτονομία τού κάθε μέλους του σώματος, εισάγοντας την έννοια του υποκειμενικού σώματος σε αντιδιαστολή με το αταλάντευτο οικουμενικό σώμα. Ο Γερμανός φιλόσοφος και επιστήμονας Johann Wolfgang von Goethe υποστήριξε ότι το σώμα παύει να είναι πλέον μια ενιαία μηχανή αλλά, αντίθετα, είναι μια πολύπλοκη μηχανή που πρέπει να εξετάζεται με ποικίλους τρόπους. Το σώμα και οι αισθήσεις αναδύονται ως ενεργήματα που δεν καταγράφουν απλά και παθητικά τις επιθυμίες

<sup>2</sup> Παπακωνσταντίνου Γιώργος, Σημειώσεις Μαθήματος «Οπτικοακουστικές αναπαραστάσεις και τεχνικές επεξεργασίας», ΤΑΜ, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας 2009, σ. 1-41.



και τα ερεθίσματα, αλλά ενέχουν κρυμμένα και ακούσια δράση. Με άλλα λόγια, ένα μεγάλο μέρος του «αισθάνεσθαι» είναι αυτονομημένο από το μέρος του «αντιλαμβάνεσθαι».

Στα 1830 οι φυσιολόγοι Hermann von Helmholtz και Johannes Muller ανακαλύπτουν τις πέντε αισθήσεις, εισάγοντας τη διάκριση των αισθητικών νεύρων σε αντίστοιχες κατηγορίες, όπου το κάθε υποσύστημα λειτουργεί αυτοτελώς. Σύμφωνα με τον ισχυρισμό τους οι ίδιες εσωτερικές και εξωτερικές αιτίες προκαλούν με τη σειρά τους διαφορετικές εντυπώσεις σε κάθε μία από τις πέντε αισθήσεις.<sup>3</sup> Για πρώτη φορά προβάλλεται η πρωτοκαθεδρία των αισθήσεων και αποκαλύπτεται η ύπαρξη της ενσώματης υποκειμενικότητας και της οργανικής περιπλοκότητας. Μαρτυρείται η αυγή μιας καινούργιας εποχής στην οποία οι άνθρωποι καλούνται να σκεφτούν με διαφορετικούς όρους και να στήσουν νέες αλήθειες. Μια ολόκληρη κοινωνία μαθαίνει και χαρτογραφεί τις διαφορές πάνω στο σώμα, οι οποίες με τη σειρά τους θα χαράξουν αντίστοιχα και τις κοινωνικές.<sup>4</sup> Είναι μια κοινωνία που επιθυμεί να διακρίνει και όχι να ενώσει, μια κοινωνία που έχει ανάγκη να ταξιθετήσει και να εντοπίσει πάνω στο σώμα διακριτές διαφορές.

\*

Τον 19<sup>ο</sup> αιώνα ο τρόπος που το ανθρώπινο μάτι βλέπει ή αντιλαμβάνεται το περιβάλλον του αποτέλεσε για τους επιστήμονες και τους καλλιτέχνες κύριο θέμα εντατικής έρευνας, καθώς το μάτι εξελήφθη ως το πιο πολύπλοκο εργαλείο καταγραφής της οπτικής αίσθησης και, επομένως, ένα όργανο που έπρεπε να υποβληθεί σε ανάλυση. Ως συνέπεια των ερευνών ήταν η ανακάλυψη ότι η οπτική αντίληψη δεν διακρίνεται μόνο από φυσικές τυπικές ιδιότητες, αλλά «δεσμεύεται» τόσο από τη φυσιολογία του κάθε ματιού όσο και από τη συναισθηματική κατάσταση της σκέψης η οποία λαμβάνει τα ερεθίσματα. Ενώ οι επιστημολογίες του 18<sup>ου</sup> αιώνα είχαν οικειοποιηθεί οικουμενικές αρχές που εγγυούνταν τη «συμμόρφωση» της ανθρώπινης αντίληψης απέναντι στον κόσμο, στις αρχές του 19<sup>ου</sup> η πρώιμη φιλοσοφία και φυσιολογία έθεσαν σε αμφισβήτηση την προηγούμενη πεποίθηση και επανεγκατέστησαν εμφατικά την αντίληψη στο ανθρώπινο σώμα.<sup>5</sup> Έτσι, ένα παλαιό καθεστώς όρασης εγκαταλείφθηκε και εγκαινιάστηκε αντίστοιχα ένα νέο. Στο πρώτο μισό του 19<sup>ου</sup> ο φιλόσοφος και ψυχολόγος Alexander Bain ισχυρίστηκε ότι «πράγματι το μυαλό κατέχει ενεργό ρόλο στην κατανόηση του εξωτερικού κόσμου ενώ η αίσθηση του περιβάλλοντος είναι η συναίσθηση που απορρέει από υποκειμενικές ενσώματες ενέργειες και δραστηριότητες».<sup>6</sup>

Η όραση, ως μια προνομιούχος μορφή γνώσης, γίνεται η ίδια αντικείμενο έρευνας και παρατήρησης. Από τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα η επιστήμη της όρασης

<sup>3</sup> Για παράδειγμα, τα εξωτερικά ερεθίσματα που προέρχονται από τον ηλεκτρισμό μπορούν να παράγουν φως στην αίσθηση της όρασης, ήχο στην αίσθηση της ακοής, και τέλος, τη μυρωδιά του φωσφορούχου στο στόμα. Επιπλέον, η ίδια αίσθηση μπορεί να προέρχεται από διαφορετικά εξωτερικά και εσωτερικά ερεθίσματα, όπως για παράδειγμα είναι η αντίληψη του φωτός που μπορεί να είναι αποτέλεσμα μηχανικής, ηλεκτρικής ή χημικής αιτίας.

<sup>4</sup> Σύμφωνα με τον φιλόσοφο Michel Foucault, η ιδιαιτερότητα του 19<sup>ου</sup> αιώνα έγκειται στο γεγονός ότι για πρώτη φορά εφαρμόστηκαν στο χώρο του κοινωνικού αποκλεισμού οι κατάλληλες τεχνικές οπτικής εξουσίας με στόχο την επιβολή πειθαρχίας και ταξινόμησης. Είναι η εποχή που σχεδιάστηκε η κατανομή και άσκηση πειθαρχίας πάνω στο συγκεκριμένο χώρο του εγκλεισμού, σε συνδυασμό με την εφαρμογή ειδικών εξουσιαστικών μεθόδων εξατομίκευσης του αποκλεισμένου και σηματοδότησης του αποκλεισμένου χώρου. Το παραπάνω εγχείρημα οπτικής επίβλεψης εφαρμόστηκε από τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα για τη δημιουργία σχολείων, φυλακών, αναμορφωτηρίων, ασύλων και νοσοκομείων. Michel Foucault, "Panopticism", (παρατίθεται στο *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, Vanessa R. Schwartz and Jeannene M. Przyblyski, Routledge 2004, σ. 73-79).

<sup>5</sup> Charlotte Klunk, *Science and the Perception of Nature: British Landscape Art in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, (New Haven: Yale University Press, 1996), κεφ. 1.

<sup>6</sup> Alexander Bain, *The Senses and the Intellect*, (London: John W. Parker, 1855), σ. 371.

τείνει όλο και περισσότερο να σημαίνει έναν τρόπο εξέτασης της συγκρότησης του ανθρώπινου υποκειμένου σε συνάρτηση με τους μηχανισμούς του φωτός και της οπτικής μετάδοσης. Είναι η ιστορική στιγμή που το ορατό καταλαμβάνει τη δική του εξέχουσα θέση στην ασταθή φυσιολογία και εγκοσμιότητα του ανθρώπινου σώματος.<sup>7</sup>

\*

Το πιο σημαντικό έργο πάνω στην υποκειμενικότητα της όρασης, το οποίο έθεσε τα θεμέλια της μεταγενέστερης επιστημονικής έρευνας, ανήκει στον Goethe με τίτλο “*Goethe’s Theory of Colours*”,<sup>8</sup> και πρωτοεκδόθηκε στα 1810. Σε αντίθεση με τον Isaac Newton που ερμήνευσε τα χρώματα ως αποτέλεσμα των διαθλαστικών ακτινών του φωτός, ο Goethe απέδειξε ότι τα χρώματα προέρχονται από την αλληλεπίδραση του φωτός με το σκοτάδι, και γι’ αυτό το λόγο κάθε χρώμα εμφανίζει ένα συγκεκριμένο βαθμό σκοτεινότητας. Μέσα από μια σειρά πειραμάτων ο Goethe ανέδειξε τη δυνατότητα ορισμένων χρωματικών αλληλεπιδράσεων να παράγουν ένα υποκειμενικό αποτέλεσμα στο αμφιβληστροειδή του ματιού, όπως για παράδειγμα, η αίσθηση του αντίθετου χρώματος που προβάλλεται όταν ένας θεατής έχει εκτεθεί για αρκετή ώρα στο αντίστοιχο συμπληρωματικό του, καθώς επίσης, και η αντίληψη της ενισχυμένης λαμπρότητας που δημιουργείται όταν δύο συμπληρωματικά χρώματα υπόκεινται το ένα δίπλα στο άλλο. Ειδικότερα, εξήγησε ότι τα χρώματα «ανήκουν» στη δικαιοδοσία του ματιού και εξαρτώνται από τη δράση και ανάδραση αυτού, καταδεικνύοντας την έμφυτη ικανότητα του οργάνου της όρασης να παράγει φως και χρώματα, βρισκόμενο ακόμα και σε περιορισμένη επαφή με το εξωτερικό περιβάλλον.<sup>9</sup>

Ο Goethe μέσω της περιγραφής της οπτικής εμπειρίας του θεατή και της κατάρριψης των εννοιών οπτικής ανταπόκρισης και αντανάκλασης, πάνω στις οποίες οι κλασικές θεωρίες είχαν βασιστεί, εισάγει μια νέα έννοια της όρασης την οποία το προηγούμενο κλασικό μοντέλο θα ήταν αδύνατο να περιγράψει. Συνεπώς, η ανάδειξη της ενσώματης υποκειμενικότητας του παρατηρητή ενίσχυσε τη θέση στην οποία η δράση του ίδιου του παρατηρητή είναι εφικτή. Το ανθρώπινο σώμα δημιουργεί το φάσμα ενός άλλου χρώματος και, επομένως, μετουσιώνεται σε ενεργό παραγωγό της δικής του οπτικής εμπειρίας.<sup>10</sup> Ο ιστορικός τέχνης Jonathan Crary τονίζει, σε αναφορά με την υποκειμενική όραση, ότι το κρίσιμο στοιχείο στο έργο του Goethe είναι το συνταίριασμα δύο μοντέλων που συνήθως παρουσιάζονταν διακριτά και «ασυμφιλίωτα»: από τη μια πλευρά, είναι το φυσιολογικό υποκείμενο που περιγράφεται λεπτομερώς από την επιστήμη του 19ου αιώνα, και από την άλλη, ένας παρατηρητής που αναδεικνύεται ως ενεργός και αυτόνομος παραγωγός της δικής του ύπαρξης. Η διάπλαση του νέου είδους παρατηρητή που πραγματώνεται τον 19<sup>ο</sup> αιώνα

<sup>7</sup> Jonathan Crary, “Techniques of the Observer”, *October*, Τόμ. 45 (Summer, 1988), σ. 3-35.

<sup>8</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Goethe’s Theory of Colours*, μτφρ. Charles L. Eastlake, (London: John Murray, 1840).

<sup>9</sup> Ο Goethe εξήγησε ότι τα χρώματα ανάγονται ολοκληρωτικά στο σώμα του παρατηρητή και αποτελούν τις αναγκαίες προϋποθέσεις της όρασης: «αφήστε τον παρατηρητή να κοιτάξει σταθερά σε ένα μικρό χρωματιστό αντικείμενο και μετά από λίγο αποσπάστε το από εκείνον ενώ τα μάτια του να παραμείνουν ακίνητα» τότε το φάσμα ενός άλλου χρώματος θα είναι ορατό πάνω στη λευκή επιφάνεια... το τελευταίο προκύπτει από μια εικόνα που τώρα ανήκει στο μάτι». Ο.π.

<sup>10</sup> Εμπνευσμένος από τον Goethe, ο Τσέχος φυσιολόγος Jan Evangelista Purkinje δημοσίευσε μεταξύ 1819 – 1825 δύο μελέτες στις οποίες παρουσίαζε με συστηματικό τρόπο ότι τα ερεθίσματα στο αμφιβληστροειδή του ματιού δεν αποτελούν μόνο προϊόν εξωτερικών ερεθισμάτων αλλά μπορούν να προέρχονται και από εσωτερικές διεργασίες του ανθρώπινου σώματος. Μελέτησε ευρέως μια σειρά οπτικών φαινομένων, όπως είναι οι εναλλαγές σκιών, τα θαμπά στίγματα, οι ναρκωτικές επιπτώσεις στην όραση κ.ά. Οι παραπάνω έρευνες τεκμηρίωσαν ότι το μάτι είναι ικανό να «γεννάει» οπτικές εμπειρίες αντιφατικές ως προς τις εξωτερικές αιτίες. Charlotte Klonk, “Mounting Vision: Charles Eastlake and the National Gallery of London”, *The Art Bulletin*, Τόμ. 82, No. 2 (Jun., 2000), σ. 331 – 347.

προβάλλεται μέσα από την επεξεργασία της νέας εμπειρικής γνώσης της όρασης και των ποικίλων οπτικών μηχανισμών.<sup>11</sup> Για το Γερμανό φιλόσοφο Immanuel Kant, η αλλαγή που συντελείται στο καθεστώς της όρασης αποτελεί «αλλαγή άποψης», υπό την έννοια ότι «η αναπαράσταση των αντικειμένων, όπως δηλαδή αυτά παρουσιάζονται, δεν ανταποκρίνεται σε αυτά κάθε αυτά, αλλά τα αντικείμενα απεικονίζονται ανταποκρινόμενα οπτικά στο δικό μας τρόπο αναπαράστασης».<sup>12</sup> Επίσης, ο Michel Foucault αποσαφηνίζει ότι στην κλασική εποχή η όραση ήταν μια μορφή άμεσης γνώσης, ή όπως ακριβώς αναφέρει «μια αισθητηριακή και αφελής γνώση», που σημαίνει ότι η ερμηνεία της όρασης «επιβαλλόταν από τα ίδια τα πράγματα».<sup>13</sup>

Το έργο του Goethe έθεσε τις προϋποθέσεις πάνω στις οποίες τα φυσιολογικά συστατικά της όρασης δύνανται να απομονωθούν με τεχνητό τρόπο και να γίνουν αισθητά από μόνα τους χωρίς απαραίτητα τη μεσολάβηση εξωτερικών ερεθισμάτων. Η όραση είναι μια πολύπλοκη σύνθεση που καθορίζεται αφενός από συστατικά που ανήκουν στο σώμα του παρατηρητή, και αφετέρου, από εξωτερικά δεδομένα. Το σώμα που παρατηρεί και τα συστατικά της όρασης απαρτίζουν ένα μοναδικό πεδίο στο οποίο τα εσωτερικά με τα εξωτερικά στοιχεία συγχέονται. Με άλλα λόγια, τα υποκειμενικά περιεχόμενα της όρασης μπορούν να αποσυνδεθούν από τον αντικειμενικό κόσμο, καθώς το σώμα έχει την ικανότητα να παράγει οπτικά φαινόμενα που δεν έχουν καμία συνάφεια με το εξωτερικό περιβάλλον.<sup>14</sup>

Η ανάδειξη της υποκειμενικής όρασης στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα αποτελεί μέρος μιας αλλαγής που ο Foucault ονομάζει «κατώφλι του μοντερνισμού». Σύμφωνα με τον ίδιο «ανακαλύφθηκε ότι η γνώση διέπεται από ανατομικές και φυσιολογικές συνθήκες, ότι διαμορφώνεται σταδιακά μέσα από τις δομές του σώματος, ότι μπορεί να έχει μια προνομιούχα θέση μέσα σε αυτό, μολονότι οι μορφές της δεν μπορούν να αποσυνδεθούν από τις λειτουργίες της· εν συντομία, υπάρχει μια φύση στην ανθρώπινη γνώση που καθορίζει τις μορφές της και ταυτόχρονα εκδηλώνεται σε αυτή μέσα από τα εμπειρικά συστατικά της».<sup>15</sup>

Εντούτοις, το μοντέλο της υποκειμενικής όρασης που περιγράφει ο Goethe πρέπει να ειπωθεί σε συνάφεια με τις έντονες αλλαγές που συντελέστηκαν στις θεωρίες σχετικά με τη φύση του φωτός, στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Ειδικότερα, η προώθηση της θεωρίας περί κυματοειδούς κίνησης του φωτός είχε ως συνέπεια να καταστεί απαρχαιωμένη κάθε προγενέστερη πεποίθηση περί ευθύγραμμης διάδοσης των ακτινών του φωτός, πάνω στην οποία βασιζόνταν η κλασική οπτική και ένα τμήμα της επιστήμης της αντίληψης. Όλα τα προηγούμενα μοντέλα οπτικής αναπαράστασης, εμφορούμενα από την εποχή της Αναγέννησης, δεν κατείχαν πλέον καμία νομιμοποίηση στη μοντέρνα οπτική επιστήμη. Επιπροσθέτως, ο Γάλλος φυσικός και εφευρέτης Augustin Jean Fresnel, το 1821, μέσα από το έργο του κατέληξε στο συμπέρασμα ότι η παλμική κίνηση του φωτός είναι εγκάρσια, γεγονός που τον οδήγησε στην κατασκευή μηχανικών μοντέλων μετάδοσης εγκάρσιων κυμάτων.<sup>16</sup> Το έργο του συνέδραμε στην «εκθεμελίωση» της κλασικής μηχανικής και στην επικράτηση της μοντέρνας φυσικής. Ό,τι είχε προβληθεί ως κυρίαρχη ιδεολογία στην επιστήμη της οπτικής τον 17<sup>ο</sup> και 18<sup>ο</sup> αιώνα, τώρα συγχωνεύτηκε με τη μελέτη

<sup>11</sup> Jonathan Crary, "Techniques of ...", ό.π.

<sup>12</sup> Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, μτφρ. Norman Kemp Smith, (New York: St. Martin's Press, 1965), σ. 24-25.

<sup>13</sup> Michel Foucault, *The Order of Things*, (New York: Pantheon, 1970), σ. 132.

<sup>14</sup> Jonathan Crary, "Techniques of ...", ό.π.

<sup>15</sup> Michel Foucault, *The Order of...*, ό.π. σ. 319.

<sup>16</sup> Ο Fresnel είναι κυρίως γνωστός για την κατασκευή ενός είδους φακών κατάλληλων για τους φάρους. Το σχέδιο των φακών που επινόησε τους επέτρεπε να έχουν μεγαλύτερο διάφραγμα και μικρότερη απόσταση εστίας, καθώς ήταν λεπτότεροι και πιο επίπεδοι, σε αντίθεση με τους παλαιότερους συμβατικούς σγκώδεις φακούς. Οι «φακοί του Fresnel» είχαν τη δυνατότητα να αιχμαλωτίζουν περισσότερο φως από μια πηγή φωτός, γεγονός που επέτρεπε στους φάρους να είναι ορατοί ακόμα και σε μεγαλύτερες αποστάσεις.

άλλων φυσικών φαινομένων, όπως ήταν ο ηλεκτρισμός και ο μαγνητισμός. Την ιστορική εκείνη στιγμή το φως χάνει το οντολογικό του προνόμιο, εφόσον στη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα η ταυτότητα του φωτός, ως μια ανεξάρτητη οντότητα, αναδεικνύεται προβληματική. Το φως ερμηνεύεται ως ένα ηλεκτρομαγνητικό φαινόμενο το οποίο σχετίζεται όλο και λιγότερο με το «βασίλειο» του ορατού και την απλή περιγραφή της ανθρώπινης όρασης. Συνεπώς, τη στιγμή που η μελέτη και οι μορφές διάδοσης του φωτός συνδέθηκαν με την επιστήμη της φυσικής, η μελέτη του ματιού και των δυνατοτήτων του κυριάρχησαν στο ερευνητικό πεδίο της όρασης.

\*

Όπως προαναφέρθηκε, πριν τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, το αντιληπτικό υποκείμενο εκλαμβάνονταν ως ένας παθητικός αποδέκτης των εξωτερικών ερεθισμάτων, τα οποία σχημάτιζαν οπτικές αντιλήψεις που αντικατόπτριζαν τον εξωτερικό κόσμο. Στις τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ωστόσο, διαμορφώθηκαν νέες αντιληπτικές έννοιες σύμφωνα με τις οποίες το υποκείμενο, ως ένας δυναμικός ψυχικός και φυσικός οργανισμός, δύναται να κατασκευάζει ενεργά τον κόσμο γύρω του μέσα από διαδοχικά επίπεδα αισθητηριακών και γνωσιακών διαδικασιών, προερχόμενα από ανώτερα και κατώτερα κέντρα του εγκεφάλου. Γύρω στα 1880 συγκεκριμένοι χώροι του οπτικού μοντερνισμού (ζωγραφική και φωτογραφία), όπως επίσης, και διάφορα επιστημονικά πεδία εξερεύνησαν τη δυνατότητα της οπτικής αντίληψης αφενός να «διαλύεται» σε αφηρημένες αισθητικές ενότητες, και αφετέρου, να επανασυνθέτει τα κομμάτια της.<sup>17</sup> Παράλληλα, η επιστημονική μελέτη των γλωσσικών διαταραχών (ομαδοποιημένες υπό το γενικό όρο *αφασία*)<sup>18</sup>, της αγνωσίας<sup>19</sup> και άλλων οπτικών διασπάσεων παρήγαγε μια σειρά από παραδείγματα για την εκ νέου ερμηνεία της ανθρώπινης αντίληψης. Συνεπώς, η ανακάλυψη νέων νευρικών διαταραχών όπως ήταν η υστερία, η αβουλία, η νευρασθένεια κ.ά. περιγράφηκαν ως ανεπάρκειες της αντίληψης, γεγονός που πιστοποιούσε την «κατάρρευση» της σε αποσυνδεδεμένα θραύσματα.<sup>20</sup>

Εντούτοις, η ερμηνεία των παραπάνω νευρικών και γλωσσικών διαταραχών θα επικυρώσουν από τη μια μεριά, την αδυναμία της αντίληψης να διατηρεί την ακεραιότητά της με αποτέλεσμα την αποσυναρμολόγησή της, και από την άλλη, την ικανότητα αυτής να σχηματίζει νέες πολύπλοκες αντιληπτικές συνθέσεις. Ο Γάλλος ψυχολόγος Pierre Janet, στα τέλη της δεκαετίας του 1880, μέσα από την εξέταση ασθενών με μειωμένες ικανότητες αντιληπτικής σύνθεσης, ανακάλυψε πόσο ασταθές είναι το αντιληπτικό πεδίο, ενώ παράλληλα, διατύπωσε ότι ήπιες μορφές οπτικής αποσύνθεσης, όπως είναι η ονειροπόληση, μπορούν να εκληφθούν ως εκφράσεις μιας κοινωνικά αποδεκτής συμπεριφοράς και μιας αποτελεσματικής προσαρμογής σε ένα κοινωνικό περιβάλλον.<sup>21</sup>

Στον πίνακα του ιμπρεσιονιστή ζωγράφου Edouard Manet με τίτλο “*Plum*” (1878), στο πρόσωπο και τα μάτια της νεαρής γυναίκας διαφαίνεται η βαθιά

<sup>17</sup> Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.

<sup>18</sup> Με τον όρο αφασία εννοούμε κάθε γλωσσική διαταραχή η οποία προήλθε εξαιτίας προσβολής του εγκεφάλου από εγκεφαλική αιμορραγία κ.ά. Εξωτερικεύεται ως α. βλάβη της γλωσσικής έκφρασης, του περιεχομένου και της λειτουργίας της γλώσσας σε ένα ή περισσότερα στοιχεία του λόγου όπως: ελεύθερος λόγος, ονομασία, επανάληψη, ανάγνωση, γραφή και β. βλάβη των ανώτερων γνωστικών λειτουργιών όπως είναι η προσοχή, η σκέψη και η μνήμη.

<sup>19</sup> ΕΤΥΜΟΛΟΓΙΑ: <στερ. α + γνωσία γνώση <γινώσκω>. Η έλλειψη ή απώλεια αντίληψης ενός αντικειμένου η οποία οφείλεται σε βλάβη του νευρικού συστήματος.

<sup>20</sup> John H. Smith, “Abulia: Sexuality and Diseases of the Will in the Late Nineteenth Century”, *Genders* Τόμ. 6 (Fall 1989), σ. 102-124.

<sup>21</sup> Pierre Janet, *Névroses et idées fixes*, (Paris: Felix Alcan, 1898), σ. 72. (παρατίθεται στο Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention...*, ό.π.)

απορρόφηση στις σκέψεις της και η σαφής έλλειψη προσοχής, με τα συστατικά της αντίληψης να έχουν χαλαρώσει από κάθε συνδετική σύνθεση και να έχουν μετατραπεί σε επιπλέοντα αποσπασμένα κομμάτια, ελεύθερα να συντάξουν νέες ενώσεις (Εικ. 3). Η αίσθηση της απομόνωσης που προβάλλεται στον πίνακα – ανάμεσα στο θεατή και το υποκείμενο που αναπαριστάται - τονίζεται και εντείνεται επιδέξια από τον καλλιτέχνη όχι μόνο από το ονειροπόλο και λυπημένο βλέμμα της γυναίκας, αλλά και από το μαρμάρινο τραπέζι που λειτουργεί σαν ένα είδος φραγμού (bar) για τους θεατές, καταλύοντας κάθε επικοινωνία.



Εικ. 3 Edouard Manet, “Plum”, 1878,  
(λάδι σε μουσαμά), National Gallery of Art, Washington

Ωστόσο, το κρίσιμο σημείο στο οποίο «φυσιολογικές» αντιληπτικές καταστάσεις μπορούσαν να μετατραπούν σε παθολογικές δεν ήταν ποτέ σαφές και δύναται να γίνει αντιληπτό μόνο μέσα από εμφανείς αποτυχίες κοινωνικής συμπεριφοράς. Επομένως, τα ασαφή όρια μεταξύ παθολογικής και «φυσιολογικής» αντίληψης οδήγησαν μια ολόκληρη κοινωνία να αυτοπροσδιορίζεται μέσω των παθολογικών μοντέλων που εκείνη αναγνώριζε. Επίσης, η επικράτηση της ιδέας ότι μια αποτελεσματική αντιληπτική αποσύνθεση και ανασύνθεση του «πραγματικού κόσμου» ήταν σε μεγάλο βαθμό συνώνυμη με την προσαρμογή στο κοινωνικό περιβάλλον, οδήγησε ποικίλες μελέτες να διαχωρίσουν, χωρίς πάντα με επιτυχία, δύο τύπους οπτικής παρατήρησης: η πρώτη ήταν συνειδητή και οικειοθελής και συχνά σε συνάφεια με μια ανώτερου είδους συμπεριφορά, ενώ η δεύτερη, η οποία περιλάμβανε το ρεμβασμό και ήπιες μορφές ύπνωσης, χαρακτηρίστηκε ως παθητική ή αυτόματη. Με βάση την τελευταία, η όραση αποκάλυπτε τη δυναμική της μέσα από τη μίξη προσηλωμένης και αποσπασμένης προσοχής, τη βαθιά απορρόφηση ενός υποκειμένου σε κάτι και, τέλος, την εφήμερη διανοητική απόδραση αυτού έξω από κοινωνικές επιταγές, σε μια προσπάθεια αντίστασης να καταναλώσει με παραγωγικό τρόπο τον κόσμο και απόρριψης των συμβατικών μοτίβων οργάνωσης της αντιληπτικής πληροφορίας. Όλες οι παραπάνω αντιληπτικές εκλείψεις εγκαινίασαν μια νέα απελευθερωτική διαδικασία σύνθεσης της «μη - πραγματικότητας», και το λύσιμο της όρασης από κάθε δεσμευτική αντίληψη, δηλαδή, το να παράγει έναν συνεκτικό κόσμο εστιασμένης σαφήνειας.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Jonathan Crary, “Unbinding Vision”, *October*, Τόμ. 68 (Spring, 1994), σ. 21-44.

\*

Η θεμελίωση της αντίληψης του παρατηρητή σε μοντέλα υποκειμενικής όρασης επηρέασε, παράλληλα, και την τέχνη. Στο χώρο της τέχνης συνέτεινε δραστικά στη μεταφορά των αναζητήσεων από την προσπάθεια «μίμησης» στην προσπάθεια «έκφρασης» της πραγματικότητας με την ανάπτυξη κινημάτων, όπως του ιμπρεσιονισμού.<sup>23</sup> Στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα γεννήθηκε στο Παρίσι ένα νέο καλλιτεχνικό ρεύμα από μια μικρή ομάδα ζωγράφων, οι οποίοι μέσα σε λίγες δεκαετίες ανέτρεψαν δογματικές συμβάσεις της παραδοσιακής ζωγραφικής. Οι ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι, όπως οι Edouard Manet, Claude Monet, Pierre Auguste Renoir, Edgar Degas κ.ά. έφεραν πραγματική επανάσταση στον κόσμο της τέχνης, υιοθετώντας και κομίζοντας στα έργα τους την πίστη ότι η τέχνη οφείλει να αντικατοπτρίζει τον πραγματικό κόσμο και να αντανakλά τη μοντέρνα ζωή.<sup>24</sup> Συνεπώς, οι ιμπρεσιονιστές, μάρτυρες ενός μεταβατικού κόσμου που βίωνε νέες χωροχρονικές εμπειρίες (νέους τρόπους μετακίνησης, επικοινωνίας, παραγωγής, κατανάλωσης και εκλογίκευσης), εφάρμοσαν καινούργιες τεχνοτροπίες καθιστώντας τα έργα τους αφιερώματα για την εδραίωση της μοντέρνας τέχνης.<sup>25</sup>

Οι νέοι ζωγράφοι ενδιαφέρονταν, κυρίως, να αναπαραστήσουν στα έργα τους τις χρωματικές δυνατότητες του φωτός με έναν πρωτόγνωρο τρόπο, καθώς πίστευαν ότι σε ολόκληρη την ιστορία της τέχνης κανένας καλλιτέχνης δεν το είχε κατορθώσει. Επεδίωκαν να αιχμαλωτίζουν τα πράγματα όπως ακριβώς ήταν στην πραγματικότητα, γεγονός που καταδεικνύεται στα λόγια του Monet: «Ζωγράφιζε όπως εσύ βλέπεις τη φύση. Εάν δεν τη βλέπεις σωστά και με συναίσθημα δεν θα γίνεις ποτέ ζωγράφος και ό,τι έχεις διδαχθεί δεν θα σε βοηθήσει».<sup>26</sup>

Ένα κύριο χαρακτηριστικό των ιμπρεσιονιστών ήταν το γεγονός ότι ζωγράφιζαν σε υπαίθριους χώρους, απ' ευθείας δηλαδή στη και από τη φύση, εισάγοντας παράλληλα τη λεγόμενη *plein-air* ζωγραφική. Η παραπάνω τεχνική συνιστούσε μια ριζοσπαστική αλλαγή, έξω από την καθιερωμένη πρακτική των προηγούμενων εποχών κατά την οποία οι καλλιτέχνες περιορίζονταν στα στούντιο, και οφείλεται στη βιομηχανική παραγωγή μεταλλικών σωληναρίων βαφής μεγαλύτερης διάρκειας, καθιστώντας με αυτό τον τρόπο την έξοδο εφικτή.<sup>27</sup> Οι πίνακες διακρίνονταν για τα χρώματα και τη ζωντάνια τους, καθώς οι ζωγράφοι μπορούσαν να «συλλάβουν» μια στιγμή της φύσης, μεταφέροντάς την άμεσα στον καμβά. Επίσης, η χρήση ποικίλων χημικών χρωστικών υλών προερχόμενα από το νέο τεχνολογικό περιβάλλον παρείχαν στους καλλιτέχνες τη δυνατότητα για περισσότερους χρωματικούς συνδυασμούς, δημιουργώντας ένα νέο οπτικό καμβά, «χτισμένο» μέσα από τα χρώματα των υφασμάτων, των βαφών, των χημικών και των μετάλλων.<sup>28</sup>

Ακόμα, η εφεύρεση του τρένου και η ανάδειξή του ως συμβόλου της μοντέρνας τεχνολογίας συνέβαλε στη διαμόρφωση της ζωής των ανθρώπων, επιδρώντας στην καλλιτεχνική δημιουργία των ιμπρεσιονιστών, εφόσον η εποχή του αποτυπώθηκε για πάντα στην τέχνη. Συγκεκριμένα, ο σιδηροδρομικός σταθμός κατέστη μέρος της

<sup>23</sup> Παπακωνσταντίνου Γιώργος, Σημειώσεις Μαθήματος «Οπτικοακουστικές αναπαραστάσεις...», ό.π.

<sup>24</sup> Το 1874 οι ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι αφήφισαν τους αυστηρούς κανόνες της Academie des Beaux-Arts (κρατικός θεσμός) και των Salons (διάσημες αίθουσες που φιλοξενούσαν εκθέσεις έργων τέχνης) και καταρρίπτοντας όλες τις παραδοσιακές συμβάσεις πραγματοποίησαν μια ανεξάρτητη έκθεση των έργων τους. Ernest Chesneau, "Le plein air, Exposition du boulevard des Capucines". *Paris Journal*, May 7, 1874, (παράτιθεται στο Lindsay Snider, "A Lasting Impression: French Painters Revolutionize the Art World", *The History Teacher*, Τόμ. 35, No. 1 (Nov., 2001), σ. 89-102.)

<sup>25</sup> Παπακωνσταντίνου Γιώργος, Σημειώσεις Μαθήματος «Οπτικοακουστικές αναπαραστάσεις...», ό.π. και Lindsay Snider, "A Lasting Impression: French Painters...", ό.π.

<sup>26</sup> Rachel Barnes, *Monet by Monet*, New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1990.

<sup>27</sup> William Seitz, *Monet*, New York: Harry N. Abrams, Inc, 1982.

<sup>28</sup> Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention...*, ό.π

καθημερινής ζωής των κατοίκων του Παρισιού, συμπεριλαμβανομένου και των καλλιτεχνών, παρέχοντας στους τελευταίους τη δυνατότητα να ταξιδεύουν με ευκολία στα προάστια και να έρχονται σε επαφή με την ύπαιθρο.<sup>29</sup>



Εικ. 4 Chevreul's Color Circle, 1839

Οι ιμπρεσιονιστές αγκάλιασαν τις νέες επιστημονικές ανακαλύψεις σχετικά με τις θεωρίες περί χρωμάτων και τις οπτικές αντιδράσεις αυτών, επιβεβαιώνοντας την αντίληψη που είχαν ότι, δηλαδή, τα χρώματα δεν είναι προκαθορισμένα αλλά τροποποιούνται από το περιβάλλον. Η παρατήρησή τους επαληθεύτηκε από το Γάλλο χημικό Eugene Chevreul, ο οποίος μέσα από τα πειράματά του πάνω στη θεωρία των αντίθετων και συμπληρωματικών χρωμάτων και τη δημιουργία ενός περιστρεφόμενου χρωματικού κύκλου, δημοσίευσε το 1839 το βιβλίο του με τίτλο *“The Principles of Harmony and Contrast of Colors”*, προτείνοντας στους καλλιτέχνες τον κατάλληλο τρόπο συνδυασμού χρωμάτων (Εικ. 4).<sup>30</sup> Έτσι, με το να τοποθετούν αντιθετικά χρώματα το ένα δίπλα στο άλλο, οι ιμπρεσιονιστές φιλοτέχνησαν πίνακες με έντονα χρωματικό και συγκινησιακό χαρακτήρα, γεγονός που διαφαίνεται στο έργο του Renoir με τίτλο *“Near the Lake”* (1880), όπου αποκαλύπτεται η προσπάθεια του καλλιτέχνη να αποτυπώσει με απaráμιλλα χρώματα τη μεταμόρφωση που υφίστανται τα πράγματα υπό την επίδραση του φωτός (Εικ. 5).



Εικ. 5 Pierre-Auguste Renoir, *Near the Lake*, 1880, (λάδι σε μουσαμά), Art Institute, Chicago

<sup>29</sup> Lindsay Snider, “A Lasting Impression: French Painters...”, ό.π.

<sup>30</sup> Jude Welton, *Impressionism*, London: Dorling Kindersley, 1993.



Με αφετηρία, επομένως, τη μελέτη του φωτός οι καλλιτέχνες στήριξαν την τεχνική τους στην ανάλυση του φωτός το οποίο «έσπασαν» στα συστατικά του. Με αυτό τον τρόπο οι μπρεσιονιστές κατόρθωσαν να αναδείξουν την κυριαρχία των χρωμάτων και να προβάλλουν στον κόσμο πόσο εκθαμβωτικές μπορούν να είναι οι εικόνες με χρώματα. Ο ιστορικός τέχνης E.H Gombrich αναφέρει στο βιβλίο του: «Μπορούμε λοιπόν να πούμε ότι ο Μανέ και οι οπαδοί του έφεραν μια επανάσταση στην απόδοση των χρωμάτων, που μπορεί να συγκριθεί με την επανάσταση που έφεραν οι αρχαίοι Έλληνες στην αναπαράσταση των μορφών. Ανακάλυψαν πως, αν κοιτάξουμε τη φύση στην ύπαιθρο, δε βλέπουμε χωριστά τα αντικείμενα, το καθένα με το δικό του χρώμα, αλλά μάλλον ένα φωτεινό κράμα από αποχρώσεις που συνταιριάζονται στα μάτια μας, και ουσιαστικά στο νου μας».<sup>31</sup> Επίσης, ο Degas έγραφε στο σημειωματάριό του: «Το πιο συναρπαστικό πράγμα δεν είναι να δείξεις την πηγή του φωτός αλλά την επίδραση αυτού. Σήμερα αυτή η πλευρά της τέχνης θα μπορούσε να καταστεί πελώρια – είναι δυνατόν να μην το βλέπεις;».<sup>32</sup>

Η τεχνολογική επανάσταση του 19<sup>ου</sup> αιώνα επηρέασε με τη σειρά της και σε μεγάλο βαθμό το έργο των μπρεσιονιστών. Η εφεύρεση της φωτογραφίας (1839) και η χρήση της από τους καλλιτέχνες άλλαξε ριζικά τον τρόπο εικονικής αναπαράστασης, διαμορφώνοντας έναν νέο τρόπο αντίληψης στο θεατή. Οι ζωγράφοι επιθυμούσαν να αποτυπώσουν στον καμβά τους στιγμιαίες εικόνες στο χρόνο, όπως ακριβώς η φωτογραφική κάμερα. Ο Degas περιέγραψε τη φωτογραφία ως «μαγική εικόνα προβολής της στιγμής».<sup>33</sup>



Εικ. 6 Edouard Manet, *The Railroad (Gare Saint – Lazare)*, 1872-73, (λάδι σε μουσαμά), National Gallery of Art, Washington

Ο πίνακας του Manet με τίτλο “*The Railroad*” (1872-73), αποτελεί εξάισιο παράδειγμα της τεχνοτροπίας των μπρεσιονιστών καθώς περικλείει με δεξιοτεχνικό τρόπο όλα τα χαρακτηριστικά τους (Εικ. 6). Έτσι, τα φυτά μπροστά από το σιδηρόδρομο, το παιδί που τραβάει την προσοχή του θεατή προς το ομιχλώδες βάθος του πίνακα την ώρα της αναχώρησης του τρένου, τα θλιμμένα μάτια της γυναίκας τα οποία φαίνονται έκπληκτα από τη ξαφνική παρουσία του καλλιτέχνη και, τέλος, τα έντονα χρώματα, όλα συνιστούν ένα μείγμα προβολής της στιγμής, του υπαίθριου χώρου και του εορτασμού της καθημερινής πραγματικότητας, τα οποία κατέστησαν

<sup>31</sup> E.H. Gombrich, *Ιστορία της Τέχνης*, μτφρ. Α. Κάσδαγλη, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1994, σ. 406.

<sup>32</sup> Rachel Barnes, *Degas by Degas*, New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1990.

<sup>33</sup> Rachel Barnes, *Degas by...*, ό.π.



αξιοσημείωτα γνωρίσματα του μπρεσιονισμού υπαγόμενα στη λογική της φωτογραφίας.<sup>34</sup>

Το έργο των μπρεσιονιστών συνεισέφερε αναμφίβολα στην τέχνη και την ιστορία, εφόσον οι καλλιτέχνες απέρριψαν τα μουντά και σκούρα χρώματα αναδεικνύοντας τις επιδράσεις του φωτός, ενώ ταυτόχρονα, απελευθέρωσαν την τέχνη από την απαίτηση προβολής λεπτομερών εικόνων, αποκαλύπτοντας έναν νέο τρόπο θέασης του κόσμου βασιζόμενο στην εντύπωση (*impression*). Ο μπρεσιονισμός εγκαταλείποντας τα πρότυπα της παραδοσιακής τέχνης έθεσε τα θεμέλια της επαναστατικής εποχής στον καλλιτεχνικό χώρο, μεταφέροντας μια νέα φρεσκάδα όρασης στον κόσμο. Οι μπρεσιονιστές κατόρθωσαν να κληροδοτήσουν στις μεταγενέστερες γενιές έργα που ακόμα και σήμερα προκαλούν την ίδια έντονη αίσθηση της εντύπωσης όπως και τότε, σφραγίζοντας την ιστορία της τέχνης για πάντα.<sup>35</sup>

\*

Αξίζει να αναφερθεί ότι στα μέσα του 19<sup>ου</sup> εγκαινιάστηκε και ένας νέος τρόπος θέασης των μουσείων τέχνης. Τα μουσεία και οι γκαλερί έργων τέχνης ενσωμάτωσαν αλλαγές που σχετίζονταν με τους νέους όρους οπτικής κατανάλωσης και αντίληψης. Ο τρόπος επίδειξης των έργων τέχνης που είχε κυριαρχήσει έως το τέλος του 18<sup>ου</sup> αιώνα ήταν διακοσμητικός ή γραφικός και συνίστατο σε μια συμμετρική παρουσίαση, όπου ένας μεγάλος πίνακας, κρεμασμένος στον τοίχο, ήταν στο κέντρο της σύνθεσης πλαισιωμένος από δύο ή και περισσότερους πίνακες στα πλάγια. Το αποτέλεσμα ήταν η προβολή ενός ενιαίου συνόλου, με τους τοίχους ασφυκτικά καλυμμένους από πίνακες, χωρίς όμως να αναδεικνύεται ο μοναδικός χαρακτήρας των καλλιτεχνών (Εικ. 7).<sup>36</sup>



Εικ. 7 P.A. Martini, *The Exhibition of the Royal Academy 1787*, (χαρακτικό), (photo: The British Museum)

Στο γύρισμα του 19<sup>ου</sup> αιώνα μια νέα μορφή καλλιτεχνικής επίδειξης έκανε την εμφάνισή της, καθιστώντας σημαντική την υποκειμενική θέση θέασης του θεατή. Έτσι, οι γκαλερί απέκτησαν περισσότερο μήκος που επέτρεπε στη συλλογή να κρεμιέται σε σειρά - με τον έναν πίνακα δίπλα στον άλλον -, ενώ οι πίνακες τοποθετήθηκαν στο επίπεδο του ματιού ώστε να επιτυγχάνεται η καλύτερη αξιολόγησή τους. Με άλλα λόγια, οι πίνακες διαχωρίστηκαν και παρουσιάζονταν

<sup>34</sup> Anthony R. Guneratne, "The Birth of a New Realism: Photography, Painting and the Advent of Documentary Cinema", *Film History*, Τόμ. 10, No. 2, Film, Photography and Television (1998), σ. 165-187.

<sup>35</sup> Lindsay Snider, "A Lasting Impression: French Painters...", ό.π.

<sup>36</sup> Charlotte Klonk, "Mounting Vision: Charles Eastlake...", ό.π.

στους θεατές ως ξεχωριστές οντότητες, τονίζοντας τον εξατομικευμένο χαρακτήρα τους (Εικ. 8). Τέλος, η επιρροή του έργου του Goethe οδήγησε τα μουσεία σε ένα συνεχή πειραματισμό χρήσης των κατάλληλων χρωμάτων στους τοίχους, που είχε ως στόχο την επίτευξη χρωματικής αρμονίας και την ανάδειξη των έργων τέχνης.<sup>37</sup>



Εικ. 8 *New Room at the National Gallery*, (χαρτακιό),  
Illustrated London News, June 15, 1861, 547 (φωτ.: Bodleian Library, Oxford)

Επιπλέον, οι εκθέσεις τέχνης καθόρισαν στην πορεία τις τεχνικές έκθεσης και πώλησης προϊόντων τις οποίες υιοθέτησαν τα νέα εμπορικά καταστήματα, στα οποία τα αγαθά εκθέτονταν μέσα σε ένα περιβάλλον παρεμφερές με μια καλλιτεχνική αίθουσα (Salon).<sup>38</sup> Σύμφωνα με τον Walter Benjamin, στα πολυκαταστήματα που είχαν αναδυθεί, η χρηστική αξία των προϊόντων είχε εξοβελισθεί και είχαν μετατραπεί, όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει σε χώρους «όπου τα υποκείμενα εισέρχονται για να ψυχαγωγηθούν».<sup>39</sup> Συνεπώς, από τη μία πλευρά ο νέος τρόπος κατανόησης στο πεδίο της όρασης αποτέλεσε ουσιαστικό παράγοντα στην προβολή έργων τέχνης, και από την άλλη, τα ζητήματα που αναδύθηκαν σχετικά με την εγκαθίδρυση μιας νέας οπτικής κουλτούρας στις εκθέσεις των μουσείων αποτελούσαν τμήματα των νέων μοντέλων αντίληψης στους τομείς της φυσιολογίας και της αισθητικής καθώς, επίσης, και των αλλαγών στρατηγικής πώλησης στη σφαίρα της αγοράς.<sup>40</sup>

\*

Η ιδέα της υποκειμενικής όρασης – η αντίληψη ότι η ποιότητα των αισθήσεων εξαρτάται λιγότερο από τη φύση των ερεθισμάτων και περισσότερο από τη σύνθεση και λειτουργία των αισθητηριακών μηχανισμών – αποτέλεσε μια από τις βασικές προϋποθέσεις για την ιστορική ανάδυση μιας αυτόνομης όρασης, δηλαδή, για την απελευθέρωση της αντιληπτικής εμπειρίας από μια αναγκαία και καθορισμένη σχέση με τον εξωτερικό κόσμο. Παράλληλα, η ραγδαία συσσώρευση γνώσης σχετικά με τις

<sup>37</sup> Charlotte Klonk, “Mounting Vision: Charles Eastlake....”, ό.π.

<sup>38</sup> Patricia Mainardi, “The Double Exhibition in Nineteenth Century France”, *Art Journal*, Τόμ. 48, (Spring 1989), σ. 23-28.

<sup>39</sup> Walter Benjamin, *The Arcades Project*, επιμ. Rolf Tiedemann, τόμ. 1 (Frankfurt: Suhrkamp, 1983). Επίσης, ο Karl Marx, στο έργο του με τίτλο *Το Κεφάλαιο*, αποκαλεί την απώλεια της χρηστικής αξίας των προϊόντων ως «φετιχισμό των αγαθών». Για τον ίδιο, ο φετιχισμός των καταναλωτικών προϊόντων είναι αφενός μια αντικειμενικά εδραιωμένη ψευδαίσθηση, και αφετέρου, μια ακριβή καταγραφή του γεγονότος ότι υπό την πίεση του καπιταλισμού η εργασία κατακερματίστηκε (παρατίθεται στο Charlotte Klonk, “Mounting Vision: Charles Eastlake....”, ό.π.)

<sup>40</sup> Charlotte Klonk, “Mounting Vision: Charles Eastlake....”, ό.π.

οπτικές λειτουργίες ενός παρατηρητή κατέστησαν την όραση ανοικτή σε διαδικασίες ρύθμισης, ποσοτικοποίησης και πειθαρχίας. Όταν καθορίστηκε ότι η εμπειρική αλήθεια της όρασης ενέχεται στο σώμα, την ίδια στιγμή οι αισθήσεις και η όραση προσαρτήθηκαν και ελέγχθηκαν από εξωτερικές τεχνικές χειρισμού και διέγερσης. Τούτο αποτέλεσε και το επικό επίτευγμα της επιστήμης της ψυχοφυσικής του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η οποία κατέστησε την όραση μετρήσιμη, ενσωματώνοντας την ανθρώπινη αντίληψη στην κυριότητα της ποσοτικοποίησης και της αφηρημένης έννοιας.<sup>41</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι η ανάπτυξη της επιστήμης της όρασης και οι μελέτες πάνω στην ανθρώπινη φυσιολογία σχετίζονταν αναμφίβολα με την απαίτηση για προσαρμογή του μοντέρνου υποκειμένου στο νέο χώρο του εργοστασίου και στα παραγωγικά καθήκοντα, όπου η βέλτιστη προσοχή ήταν απαραίτητη για τον εξορθολογισμό και την αποδοτικότητα της εργασίας. Επομένως, στο περιβάλλον των νέων βιομηχανικών μοντέλων παραγωγής η ανάγκη για γρήγορο συντονισμό ματιού και χεριού στην εκτέλεση επαναλαμβανόμενων κινήσεων απαιτούσε ακριβή γνώση των οπτικών και αισθητηριακών ικανοτήτων.<sup>42</sup>

Την κρίσιμη ιστορική στιγμή στο β' μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η όραση έγινε συμβατή και με άλλες μεθόδους εκμοντερνισμού και η αξιοσημείωτη ποιοτική διαφορά ανάμεσα στη *βιόσφαιρα* και τη *σφαίρα της μηχανικής* άρχισε να εξατμίζεται. Έτσι, η μετατόπιση της αντίληψης μέσα στο ίδιο το σώμα αποτέλεσε την προϋπόθεση για τη μετατροπή της ανθρώπινης όρασης σε όργανο και σε συστατικό νέων μηχανικών διατάξεων, όπως ήταν το φενακιστοσκόπιο, το δίοραμα κ.ά. Ακόμα, η ανακάλυψη της ικανότητας της όρασης να αποσυναρμολογείται και στη συνέχεια να συνθέτει τα κομμάτια ενός γνωστικού αντιληπτικού πεδίου συνοδεύτηκε από την παράλληλη ανάπτυξη τεχνικών που επέβαλλαν συγκεκριμένα είδη αντιληπτικής σύνθεσης - από τη μαζική διάδοση του στερεοσκοπίου το 1850 έως τις πρώιμες μορφές του κινηματογράφου το 1890.<sup>43</sup> Η επινόηση των οπτικών μηχανών είναι, επομένως, το αποτέλεσμα από τη μια μεριά της μετατροπής της όρασης σε μετρήσιμο μέγεθος, και από την άλλη, της σύνθετης διαδικασίας μετασχηματισμού του υποκειμένου - παρατηρητή σε μια οντότητα μετρήσιμη και ρυθμιζόμενη.<sup>44</sup>

Συνεπώς, η αποσύνθεση της αντίληψης και η διάκριση ανάμεσα στο εσωτερικό και το εξωτερικό οπτικό πεδίο έθεσε τους όρους για τη γέννηση της μοντέρνας κουλτούρας του θεάματος και του νέου οπτικού καταναλωτισμού. Ταυτόχρονα, η δυναμική της επιταγής του καπιταλισμού - όπου καθετί με μια ακλόνητη και μόνιμη θέση στο χώρο είναι ανίκανο να παρεμβάλλεται μέσα σε ένα σύστημα συνεχούς ανταλλαγής και κυκλοφορίας - υπονόμωσε κάθε σταθερή και διαρκή δομή της αντίληψης, επιβάλλοντας ένα νέο πειθαρχημένο καθεστώς παρατηρητικότητας.<sup>45</sup>

<sup>41</sup> Jonathan Crary, "Unbinding...", ό.π.

<sup>42</sup> Παπακωνσταντίνου Γιώργος, Σημειώσεις Μαθήματος «Οπτικοακουστικές αναπαραστάσεις...», ό.π.

<sup>43</sup> Jonathan Crary, "Unbinding...", ό.π.

<sup>44</sup> Παπακωνσταντίνου Γιώργος, Σημειώσεις Μαθήματος «Οπτικοακουστικές αναπαραστάσεις...», ό.π.

<sup>45</sup> Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention...*, ό.π.

## **Κεφάλαιο 2<sup>ο</sup>: Η Σύγχρονη πόλη και η «κατασκευή» του βλέμματος του *Flâneur***

Η δημιουργία της σύγχρονης μεγαλούπολης και του σύγχρονου αστικού τρόπου ζωής είναι αποτέλεσμα κοινωνικών, πολιτισμικών και οικονομικών αλλαγών, που διαδραματίζονται ήδη από τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα, και συνδέονται με την αστικοποίηση, την εκβιομηχάνιση και τον καπιταλισμό. Οι πόλεις ήταν οι χώροι της γρήγορης πληθυσμιακής ανάπτυξης, της κοινωνικής αλλαγής και αναταραχής, και ταυτόχρονα, οι χώροι όπου αναπτύσσονταν οι νέες μορφές πολιτισμικής έκφρασης. Η εξυγίανση και ο εκσυγχρονισμός του αστικού χώρου αποτελεί, παράλληλα, κρίσιμο σημείο του νέου καθεστώτος αντιληπτικής προσαρμοστικότητας που εγκαθιδρύεται. Η παρατηρητικότητα του θεατή καλείται τώρα να ανταποκριθεί απέναντι σε έναν κόσμο που διακρίνεται από μια αδιάκοπη αστάθεια και που καθετί που τον απαρτίζει βρίσκεται διαρκώς σε μια προσωρινή κατάσταση. Ένας ολόκληρος κόσμος υπάγεται σε συνεχή κινητικότητα, εκμοντερνίζεται και διαμορφώνει για το μοντέρνο υποκείμενο που αναδύεται ένα νέο καθεστώς όρασης. Η όραση βρίσκεται σε μια συνεχή διασπαστική διαδικασία όπου τα αντικείμενα και ο κόσμος παύουν να γίνονται κατανοητά με όρους σταθερών θέσεων και συνοχής, οδηγώντας τελικά στην αποσυναρμολόγηση της αντίληψης. Συνεπώς, η νέα υποκειμενικότητα καλείται, σε μια προσπάθεια διάσωσης της αυτονομίας της ύπαρξής της, να ανταποκριθεί αντιληπτικά και ψυχικά σε όλες τις παραπάνω αλλαγές που συντελούνται.

Η παρέμβαση στην πόλη συνδέεται συχνά με το όνομα του Γάλλου πολεοδόμου Georges-Eugene Haussmann που ανέλαβε, μεταξύ 1850 – 1860, την επανίδρυση και βελτίωση της πόλης του Παρισιού, όταν τον Ιούνιο του 1853 ο Louis Napoleon III, κατά τη διάρκεια της βασιλείας του, τού ανέθεσε να εκσυγχρονίσει την πόλη.<sup>46</sup> Το έργο ανταποκρινόταν στις ανάγκες μιας πολυπληθούς πόλης με σκοτεινά και ανθυγιεινά δρομάκια, υπονόμους που πλημμύριζαν και τον πληθυσμό να στοιβάζεται σε παλιές πολυκατοικίες και φτωχογειτονιές.<sup>47</sup> Έτσι, οι βρώμικοι, στενοί και ελικοειδείς δρόμοι της πόλης, καθώς, και αρκετά μεσαιωνικά κτίρια γκρεμίστηκαν και στη θέση τους ξεπρόβαλαν ανοικτές δεντρόφυτες λεωφόροι, γέφυρες, πλατείες με σιντριβάνια, μοντέρνες πολυκατοικίες και οι πρώτες εμπορικές στοές. Επιπλέον, οι νέοι δρόμοι επέτρεψαν από τη μια τη διάχυση του φωτός στα οικοδομικά τετράγωνα της πόλης, και από την άλλη, διευκόλυναν την κίνηση της συνεχούς αυξανόμενης κυκλοφορίας. Σημαντικά σημεία του Παρισιού ενώνονταν με λεωφόρους που παρείχαν άμεση πρόσβαση στους σιδηροδρομικούς σταθμούς, σε κεντρικά πολυκαταστήματα και σε σημαντικά δημόσια κτίρια.

Όλα τα παραπάνω παρέπεμπαν σε μια πόλη θέαμα, έτοιμη να ξεδιπλώσει τα θέλητρά της και να πλανέψει το βλέμμα του θεατή.<sup>48</sup> Ο τελευταίος βομβαρδίζεται από πρωτόγνωρες εικόνες (αφίσες, βιτρίνες, θεάματα) που διαρκώς αποσπούν την προσοχή του και αδυνατεί να τις αφομοιώσει συνολικά, συνειδητοποιώντας από τη

<sup>46</sup> Σύμφωνα με τον David H. Pinky, ο Louis Napoleon, ίσως, αρχικά να εμπνεύστηκε το μεγαλεπήβολο σχέδιο αναμόρφωσης από τον θείο του Ναπολέοντα Βοναπάρτη που είχε οραματιστεί να κάνει το Παρίσι «την πιο όμορφη πόλη που θα μπορούσε να υπάρξει ποτέ», υλοποιώντας, παράλληλα, μια σειρά έργων (για παράδειγμα την κατασκευή της οδού Rivoli, τεσσάρων γεφυρών, την ανέγερση δημόσιων κτιρίων κ.ά.). Επίσης, το σχέδιο ανασυγκρότησης του Παρισιού συνάδει με τις αστικές αναμορφώσεις του 1830 και 1840 σε Αγγλία και Γερμανία αντίστοιχα. David H. Pinky, "Napoleon III's Transformation of Paris: The origins and Development of the idea", *The Journal of Modern History*, Τόμ. 27, No. 2 (Jun., 1995), σ. 125 – 134.

<sup>47</sup> Στο α' μισό του 19<sup>ου</sup> αι., λόγω της άσχημης διαβίωσης των κατοίκων, ο πληθυσμός του Παρισιού υπέφερε από δύο φοβερές επιδημίες χολέρας (1831 και 1849), οδηγώντας συνολικά στο θάνατο περίπου 40.000 κατοίκους. Το γεγονός αυτό σήμανε δημόσιο συναγερμό, επιτάσσοντας την ανάγκη αναμόρφωσης της πόλης και δημιουργίας των κατάλληλων συνθηκών που θα εξασφάλιζαν καλύτερες συνθήκες δημόσιας υγιεινής. David H. Pinky, "Napoleon III's Transformation of Paris: ..., ό.π.

<sup>48</sup> Αξίζει να αναφερθεί ότι πολλοί ιστορικοί αποδίδουν μεγαλύτερη έμφαση στους στρατηγικούς σκοπούς του Louis Napoleon, επισημαίνοντας ότι κύριος στόχος κατασκευής των λεωφόρων (boulevards) ήταν αφενός η αποφυγή ανέγερσης οδοφραγμάτων στη διάρκεια εξεγέρσεων, και αφετέρου, ο έλεγχος και η καταστολή αυτών. Για παράδειγμα, το 1871, στη διάρκεια της Δεύτερης Αυτοκρατορίας, ο λόγος που η εξέγερση της Παρισινής Κομμούνας κατεστάλη οφείλεται, κυρίως, στην ύπαρξη των boulevards.

μια την κατάρρευση της συνεκτικότητας του περιβάλλοντός του, και από την άλλη, την ανάγκη υιοθέτησης ενός νέου βλέμματος που θα αναζητά να αιχμαλωτίσει το άμεσο και εφήμερο συμβαδίζοντας, ταυτόχρονα, με τους κανόνες κινητικότητας και ανταλλαγής που διέπουν τον καπιταλισμό. Σύμφωνα με τον Jonathan Crary, ένα μέρος της πολιτιστικής λογικής που διέπει τον καπιταλισμό απαιτεί από τα υποκείμενα να προσαρμόσουν την αντίληψή τους με τέτοιον τρόπο ώστε να εμπλακεί σε μια διαδικασία γρήγορου οπτικού «ανοίγματος και κλεισίματος», όπως ακριβώς λειτουργεί ένας ηλεκτρικός διακόπτης, κατορθώνοντας έτσι να μετατοπίζουν στιγμιαία την προσοχή τους από το ένα πράγμα στο άλλο. Είναι αναγκαίο για την ύπαρξη του καπιταλισμού, ο οποίος βρίσκεται σε μια διαρκώς επιταχυνόμενη διαδικασία οικονομικής κυκλοφορίας, να διαμορφώσει μια τέτοιου είδους αντιληπτική προσαρμοστικότητα, στηριζόμενος σε μια αμοιβαία σχέση οπτικής προσοχής και απόσπασης.<sup>49</sup>

Η κίνηση και η κυκλοφορία αποτέλεσαν τις δύο καθοδηγητικές αρχές των μοντερνιστών του 19<sup>ου</sup> αιώνα που σκόπευαν να δημιουργήσουν μια πόλη που να λειτουργεί, όπως ένα ολοκληρωμένο ανθρώπινο σώμα, μέσα στην οποία τα άτομα θα μπορούσαν να κινούνται ως ελεύθερα ζωντανά κύτταρα.<sup>50</sup> Σώματα και πόλη, συνεπώς, αλληλεπιδρούσαν μεταξύ τους μέσα από μια αμοιβαία σχέση. Έτσι, η βελτιωμένη βιωσιμότητα και ορατότητα που επέφερε η αναδιάταξη του Haussmann ανέδειξαν τον περίπατο ως μια σημαντική δραστηριότητα της εποχής. Η εγγενής διαδικασία του περιπάτου με την εμπλοκή του σώματος, της αντίληψης και της όρασης κατορθώνει να αναζωογονήσει και να επανακαθορίσει τη σχέση του εαυτού με τον κόσμο<sup>51</sup> ή όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο μεγάλος Γάλλος ποιητής Charles Baudelaire, τη σχέση ανάμεσα στο “moi” and “non-moi” («εγώ και μη εγώ»)<sup>52</sup>. Η αυξανόμενη παρατηρητικότητα στον περίπατο – «περιπατητική» αντίληψη - αντανακλά έναν νέο τρόπο οπτικής αντιμετώπισης του αστικού χώρου που αλλάζει άμεσα μορφή και που απαιτεί από το βλέμμα του θεατή να αρπάξει τη στιγμή.

Η περιπλάνηση είναι μια μεθοδολογία ανάγνωσης της πόλης ως κειμένου, ένας τρόπος ανακάλυψης των κοινωνικών νοημάτων που εμπεριέχονται στο αστικό δομημένο περιβάλλον.<sup>53</sup> Χαρακτηριστικό της οπτικής δραστηριότητας του περιπατητή είναι το γεγονός ότι καθώς περπατάει το κινούμενο βλέμμα του «ρουφάει» λαίμαργα και στιγμιαία όλες τις όψεις της μητρόπολης. Το άτομο χάνεται στην πόλη και το κινούμενο βλέμμα του περιπατητή μπορεί να συσχετιστεί με το «βλέμμα» της κάμερας. Η κίνηση του βλέμματός του δια φωτίζει κρίσιμες όψεις της νεωτερικότητας από τη μια το νέο μάτι του καταναλωτή που διαμορφώνεται, και από την άλλη, το μάτι εκείνο που μιμούμενο το «βλέμμα» της κάμερας προαναγγέλλει τις οπτικές πρακτικές της φωτογραφίας και του κινηματογράφου.<sup>54</sup>

<sup>49</sup> Jonathan Crary, “Unbinding Vision”, *October*, Τόμ. 68 (Spring, 1994), σ. 21-44.

<sup>50</sup> Lynda Nead, *Victorian Babylon: People, Streets and Images in nineteenth-century London*, Yale University Press, New Haven and London (2000, 2005), σ. 163.

<sup>51</sup> Nancy Forgiione, “Everyday Life in Motion: The Art of Walking in Late-Nineteenth-Century Paris”, *The Art Bulletin*, τόμ. 87, No 4 (Dec., 2005), σ. 664 – 687.

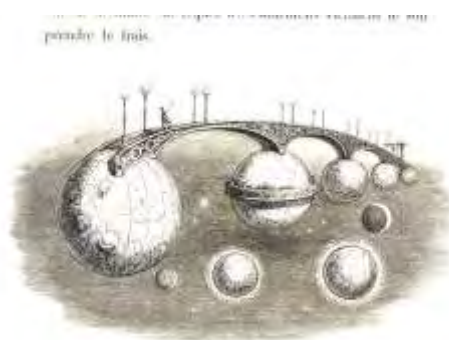
<sup>52</sup> Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, επιμ. και μτφρ. Jonathan Mayne, (New York, 1986).

<sup>53</sup> Deborah Stevenson, *Cities and Urban Cultures*, Open University Press UK Limited, 2003.

<sup>54</sup> Στο έργο της η Anke Gleber συνδέει το βλέμμα του *flâneur* με τις οπτικές πρακτικές που διατρέχουν τη φωτογραφία και τον κινηματογράφο, υποστηρίζοντας ότι η μοντέρνα αστική ζωή «γίνεται μια συνεχής αντιληπτική αλληλουχία που διαπερνάει την αντίληψη του *flâneur*, σαν να είναι ένα ατελείωτο φιλμ της πραγματικότητας». Anke Gleber, *The Art of Taking a Walk: Flânerie, Literature, and Film in Weimar Culture*, Princeton: Princeton University Press, 1999.

Την ίδια εποχή εμφανίζεται στα ποιήματα του Baudelaire η έννοια του *flâneur*,<sup>55</sup> του μοναχικού περιπατητή, ο οποίος περιφέρεται στην πόλη και απολαμβάνει τη θέα της. Ο *flâneur* αποτελεί τη βασική και κεντρική φιγούρα – ένα είδος συμβόλου του εκσυγχρονισμού - σε κάθε εικόνα που αναπαριστά τους δρόμους του Παρισιού του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Ο *flâneur* δεν ερμηνεύτηκε μόνο ως ένα μοτίβο που ενσάρκωνε την ανεμελιά και την ψυχαγωγία, αλλά, ως ένας κινούμενος παρατηρητής μιας μοντέρνας αναδυόμενης πόλης, η οποία ασκούσε πάνω του μια μόνιμη ανησυχία και μια μαγνητική έλξη. Στο έργο του “*Le Peintre de la Vie Moderne*” (1863), ο Baudelaire περιγράφει τον εικονογράφο της εποχής του Constantin Guys ως τον τέλειο *flâneur*, ο οποίος έχει την ικανότητα να κατανοεί τα μυστήρια και τους σκοπούς του κόσμου που τον περιβάλλει, και που με κίνητρο την περιέργεια και το πάθος του αρέσκεται να παρατηρεί και συνάμα να αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του πλήθους (Εικ. 9). Είναι ο περιηγητής, ο κοσμοπολίτης καλλιτέχνης, που βρίσκεται πάντα εν μέσω της φυγής και του απείρου, και που η αγάπη του για τη ζωή και την πολλαπλότητά της αντανakλώνται ζωντανά στα έργα του. Στόχος του *flâneur* δεν είναι να γευτεί τη φευγαλέα περιστασιακή τέρψη, αλλά να αναζητά την ποιότητα της εποχής του που ο Baudelaire ονομάζει «μοντερνισμό».<sup>56</sup>

Ο Michel Foucault αναφέρει ότι το παραπάνω έργο αποτελεί ορόσημο, καθώς, σηματοδοτεί την αισθητική ρήξη με το παρελθόν και προαναγγέλλει την έλευση του μοντέρνου.<sup>57</sup> Παρόμοια, ο Marshall Berman υποστηρίζει ότι ο Baudelaire «συνέβαλε περισσότερο από τον καθένα στο να κάνει τους άνδρες και τις γυναίκες της εποχής του να δουν τους εαυτούς τους ως μοντέρνους. Νεωτερικότητα, μοντέρνα ζωή, μοντέρνα τέχνη – οι όροι αυτοί διατρέχουν το έργο του Baudelaire, το οποίο καθόρισε την ατζέντα ενός ολόκληρου αιώνα για την τέχνη και τη σκέψη».<sup>58</sup>



Εικ. 9 J.J. Grandville, *The flâneur of the Universe*, γελοιογραφία από το εικονογραφημένο βιβλίο με τίτλο “*Un autre Monde*”, Paris: Fournier, 1844

Στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η συχνότητα αναπαράστασης της δραστηριότητας του περιπάτου και του κινούμενου βλέμματος που συνεπάγεται, υποδηλώνει το ουσιώδες ρόλο του στην ενορχήστρωση της σωματικής και οπτικής εμπειρίας.<sup>59</sup> Οι ζωγράφοι επεδίωξαν να αναπαραστήσουν τις καθημερινές πρακτικές μέσω των οποίων η ανθρώπινη ζωή επαναδιαπραγματευόταν τη σχέση της με τη νέα πόλη.

<sup>55</sup> Για τη λέξη *flâneur* (συντά μεταφράζεται ως αργόσχολος, δανδής ή άνθρωπος του πλήθους) δεν υπάρχει αντίστοιχη στην αγγλική ή τη γερμανική γλώσσα που να συγκεντρώνει όλες εκείνες τις ιστορικές ιδιότητες που απάρτισαν τη φιγούρα του *flâneur*.

<sup>56</sup> Charles Baudelaire, “*The Painter...*”, ό.π.

<sup>57</sup> Michael Foucault, “What is Enlightenment?”, *The Foucault Reader*, Harmondsworth: Penguin, 1986.

<sup>58</sup> Marshall Berman, *All that is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, New York, Penguin, 1988.

<sup>59</sup> Nancy Forgione, “Everyday Life in Motion...”, ό.π.



Ο Auguste Renoir, όπως και οι περισσότεροι Ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι, εμπνεύστηκε από τη μοντέρνα ζωή και μέσα από τα έργα του επιχειρήσε να εκφράσει την κίνηση και το θόρυβο της σύγχρονης πόλης, καθώς, και τις ενασχολήσεις των κατοίκων της. Στον πίνακά του με τίτλο *Pont Neuf* (1872), απεικονίζει διαβάτες που τριγυρίζουν στην πόλη μέσα σε μια ηλιόλουστη μεσημεριανή ατμόσφαιρα (Εικ. 10). Οι κατευθύνσεις των διαφόρων περιπατητών σχηματίζουν ένα δίκτυο δραστηριοτήτων μέσα στο χώρο, αντανακλώντας τους αναπτυσσόμενους ρυθμούς μιας μοντέρνας πόλης.<sup>60</sup>



Εικ. 10 Auguste Renoir, *Pont Neuf, Paris*, 1872, (λάδι σε μουσαμά), Washington D.C., National Gallery of Art, Ailsa Mellon Bruce Collection

Μέσα από την εικόνα του *flâneur*, η θεματική στην τέχνη πρόβαλλε τη δραστηριότητα του περιπάτου ως μια εμπειρική και αισθητηριακή φόρμα. Έτσι, οι πίνακες που μεταφέρουν την εμπειρία του περιπάτου προέρχονται από εκείνους τους καλλιτέχνες που χαρακτηρίστηκαν ως «νέοι ζωγράφοι». Ο Edmont Duranty αναφέρει ότι οι Ιμπρεσιονιστές, υιοθετώντας το βλέμμα του *flâneur*, περπατούσαν στην πόλη σε αναζήτηση των μοτίβων τους, προσπαθώντας με αυτό τον τρόπο να κομίσουν στα έργα τους την οπτική απορρόφηση του μοντέρνου υποκειμένου μέσα στους νέους χώρους και τις νέες συνήθειες του καθημερινού και εξωτερικού περιβάλλοντός του.<sup>61</sup>

Παράλληλα, η αναγνώριση του δημόσιου χώρου ως ένα περιβάλλον κοινωνικοποίησης οδήγησε στην υιοθέτηση νέων κωδικών συμπεριφοράς και έκφρασης που θα εξασφάλιζαν μια ήρεμη ατμόσφαιρα ανάμεσα στα υποκείμενα που κυκλοφορούσαν. Η Claire Olivia Parsons επισημαίνει ότι με στόχο τη «φυσικοποίηση» της δημόσιας σφαίρας από τα υποκείμενα, διάφορα βιβλία της εποχής ανέπτυξαν νέους κανόνες ντυσίματος και συμπεριφοράς, προτρέποντας τόσο τις γυναίκες όσο και τους άνδρες να τους ενσωματώσουν. Για παράδειγμα, μια ευυπόληπτη γυναίκα όφειλε να φοράει κομψά ρούχα και ποτέ να μην πλησιάζει έναν

<sup>60</sup> Ο Renoir είχε στείλει τον αδελφό του στον εξωτερικό χώρο – στον πίνακα απεικονίζεται δύο φορές – για να περιηγηθεί και να συνδιαλλαχτεί με τους διαβάτες, ζητώντας κατευθύνσεις ή την ώρα ώστε να επιβραδύνουν το βηματισμό τους και ο ζωγράφος να κατορθώσει να αιχμαλωτίσει τη στιγμή. John Rewald, “Auguste Renoir and His Brother”, *Gazette des Beaux-Arts*, 6<sup>η</sup> σειρά, 27 (March 1945): σ. 181.

<sup>61</sup> Louis-Emile-Edmont Duranty, “La nouvelle peinture: A propos du groupe d’artistes qui expose dans les Galeries Durand-Ruel (1876)”, 2<sup>η</sup> έκδ. (Paris: Fleury, 1946), μτφρ. “The New Painting: Concerning the Group of Artists Exhibiting at the Durant-Ruel Galleries”, *The New Painting: Impressionism 1874 – 1886*, εκδ. Κατ., Fine Arts Museums of San Francisco, 1986, σ. 44 – 45.

άγνωστο άνδρα, ενώ ένας ευπρεπής άνδρας έπρεπε να διατηρεί μια σεβαστή απόσταση από μια γυναίκα της αστικής τάξης.<sup>62</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι την ίδια εποχή εντοπίζεται και η διασπαστική ιδιότητα του προσώπου, το οποίο με τη σειρά του θα αποτελέσει τη συνέχεια ανάμεσα στο σωματικό και το κοινωνικό, αντανakλώντας όλες τις κοινωνικές νόρμες κατασκευής ενός υποκειμένου. Μετά από τρεις αιώνες στους οποίους οι σημασίες του ανθρώπινου προσώπου ερμηνεύονταν με όρους ρητορείας ή γλώσσας (όπως είναι η πραγματεία του Le Brun πάνω στην έκφραση, το 1698), το πρόσωπο του 19<sup>ου</sup> αιώνα έρχεται να καταλάβει μια επισφαλής θέση, ανήκοντας σε ένα ανθρώπινο όν που αντιλαμβάνεται από τη μια ως ένας φυσιολογικός οργανισμός και από την άλλη ως ένα κοινωνικοποιημένο και ξεχωριστό υποκείμενο.<sup>63</sup> Το πρόσωπο θα αποτελέσει το πεδίο πάνω στο οποίο θα χαράζεται η επιτυχία ή η αποτυχία της αυτοκυριαρχίας του υποκειμένου σε συνάρτηση με το κοινωνικό κανονιστικό μοντέλο συμπεριφοράς. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Crary ένα νέο καθεστώς έκφρασης προσώπου σχηματίζεται, το οποίο υιοθετείται συστηματικά από τα άτομα, και είναι το νέο ανέκφραστο και αδιάφορο ύφος (blaze'). Συνεπώς, εξαιτίας της ταλάντευσης της παρατηρητικότητας του θεατή ανάμεσα στον εξωτερικό και εσωτερικό κόσμο τα άτομα συνηθίζουν να μην ανταποκρίνονται στο βλέμμα του «άλλου» έχοντας, ταυτόχρονα, συνείδηση ότι μοιράζονται μαζί με τον «άλλον» το ίδιο περιβάλλον.<sup>64</sup>



Εικ. 11 Gustave Caillebotte, *Paris Street, Rainy Day*, 1877, (λάδι σε μουσαμά),  
Art Institute of Chicago

Η παραπάνω εμπειρία συνύπαρξης στον αστικό χώρο αναπαριστάται στον πίνακα του Gustave Caillebotte με τίτλο “*Paris Street, Rainy Day*” (1877), που προβάλλει μεμονωμένα άτομα και ζευγάρια να περπατάνε στη βροχή (Εικ. 11). Μέσα από το έργο του διαφαίνεται πώς τα νέα υποκείμενα διαπραγματεύονται την κοινωνική διάσταση του αστικού χώρου, ενώ την ίδια στιγμή παραμένουν συντονισμένα με την εσωτερικότητά τους, διατηρώντας την αυτονομία τους, έστω και εάν συμμετέχουν σε ένα μεγάλο, αστικό κοινωνικό δίκτυο (οι ομπρέλες για παράδειγμα συνηγορούν στη διατήρηση της σωματικής και ψυχικής απόστασης). Η ψυχική διάσπαση περιγράφεται, επίσης, με παραστατικό τρόπο μέσα από τα λόγια

<sup>62</sup> Claire Olivia Parsons, *Voices in the Street: Explorations in Gender Media and Public Space*, επιμ. Susan J. Drucker and Gary Gumpert (Cresskill, N.J.: Hampton Press, 1997), σ. 59 – 70.

<sup>63</sup> Jean-Jacques Courtine and Claudine Haroche, *Histoire du visage: Exprimer et taire ses emotions XVIe-debut XIXe siècle*, (Paris: Rivages, 1988), σ. 269 – 285.

<sup>64</sup> Jonathan Crary, “1879: Unbinding Vision”, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999), σ. 99.



του Eugene Minkowski: «Περπατάω στο δρόμο και συναντώ έναν αριθμό ανθρώπων, αλλά ο καθένας από αυτούς, αν και αποτελεί μέρος ενός συνόλου, ακολουθεί το δικό του μονοπάτι βυθισμένος στις σκέψεις του· πηγαίνουμε σε αντίθετες κατευθύνσεις και παρόλα αυτά παραμένουμε, χωρίς να αγγίζουμε, κοντά ο ένας με τον άλλον ...».<sup>65</sup>

Αντίθετα με τον Caillebotte που προσφέρει μια εικόνα «από το δρόμο», ο Claude Monet παρουσιάζει στο έργο του με τίτλο “*Boulevard des Capucines*” (1873), μια εικόνα «του δρόμου» (Εικ. 12). Η ασαφής αναπαράσταση των μορφών πάνω στον καμβά επιτυγχάνεται με ένα τρεμόσβησμα του πινέλου που στόχο έχει να παρουσιάσει όχι μεμονωμένα άτομα, αλλά ένα «σμήνος» από φιγούρες που η επιφάνειά τους γυαλίζει και διαλύεται μέσα σε ένα περιβάλλον από φωτεινά σωματίδια τα οποία σχηματίζουν την ατμόσφαιρα. Η αμορφία και η διασπαστική σχηματοποίηση που χαρακτηρίζει τον πίνακα συνάδει με την έννοια της αποσύνθεσης της όρασης, αποκαλύπτοντας ένα «λυμένο» οπτικό πεδίο μέσω του οποίου η παρατήρηση του θεατή έχει αποδεσμευτεί από κάθε απαίτηση οπτικής συγκράτησης της ενότητας των αντικειμένων. Το βλέμμα του παρατηρητή σκορπίζεται, αδυνατώντας να συγκροτήσει ένα συνεκτικό οπτικό πεδίο. Επιπλέον, ο καλλιτέχνης καταγράφει από τη μια την ανωνυμία της μοντέρνας ζωής και από την άλλη τη ζωντάνια του πλήθους, αντανακλώντας τις δονήσεις των σωμάτων που προβάλλονται.<sup>66</sup> Σύμφωνα με τον Meyer Shapiro το ανώνυμο πλήθος μπορεί να προκαλέσει μια απειλητική αίσθηση απώλειας της ταυτότητας σαν «να διαλύεται κανείς ολοκληρωτικά από τον κόσμο»,<sup>67</sup> γεγονός που πολύ ευδιάκριτα απεικονίζεται στον πίνακα.



Εικ. 12 Claude Monet. “*Boulevard des Capucines*”, 1873, (λάδι σε μουσαμά),  
Nelson-Atkins Museum of Art in Kansas City, Missouri

Ο Baudelaire παρατήρησε ότι ο επιταχυνόμενος εκμοντερνισμός της πόλης προκάλεσε φυσική και ψυχική αποξένωση στο άτομο,<sup>68</sup> την οποία γλαφυρά

<sup>65</sup> Eugene Minkowski, *Lived Time: Phenomenological and Psychopathological Studies*, μτφρ. Nancy Metzel (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1970), σ. 406 – 7.

<sup>66</sup> Nancy Forgione, “Everyday Life in Motion...”, ό.π.

<sup>67</sup> Meyer Shapiro, *Impressionism: Reflections and Perceptions*, (New York: George Braziller, 1997), σ. 38.

<sup>68</sup> Οι έννοιες της αποξένωσης και του φόβου ως επιπτώσεις του ραγδαίου αστικού εκσυγχρονισμού, ερμηνεύτηκαν πιο συστηματικά στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αι. μέσα από τα έργα των Walter Benjamin, George Simmel και Siegfried Kracauer που ισχυρίστηκαν, επηρεασμένοι και από το έργο του Karl Marx, ότι ο επιταχυνόμενος εκμοντερνισμός της πόλης προκάλεσε φυσική και ψυχική διάσπαση στους κατοίκους παραλληλίζοντάς την με τη δυσφορία που απέπνεαν οι δρόμοι του Βερολίνου στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αι. Antony Vidler, “Psychopathologies of Modern Space: Metropolitan Fear from Agoraphobia to Estrangement”, στο *Rediscovering History: Culture, Politics and the Psyche*, επιμ. Michael S. Roth (Stanford: Stanford University Press, 1994), σ. 11 – 29.

περιγράφει στο ποίημά του “*Le Cygne*”(1857),<sup>69</sup> που αποτελεί ένα είδος θρήνου και κριτικής απέναντι στην καταστροφή που υπέστη η μεσαιωνική πόλη στο όνομα της προόδου. Το άτομο βιώνει μια εσωτερική διάσπαση, εφόσον, καλείται να ανταποκριθεί σε όλα τα καινούργια ερεθίσματα που τον κατακλύζουν μέσα στη σύγχρονη πόλη. Το σπίτι δεν αποτελεί πια μόνο το μέρος κατοίκησης, αλλά υπό μια ευρεία έννοια, περιλαμβάνει την κοινότητα, τη γειτονιά και την πόλη, ενώ ταυτόχρονα, αποτελεί το σημείο αναφοράς από το οποίο κανείς ξεκινά να αποκτήσει τη θέση του μέσα στον κόσμο.<sup>70</sup> Ειδικότερα, για να είσαι «εντός» σε ένα μέρος πρέπει τόσο να ανήκεις σε αυτό όσο και να καθορίσεις την ταυτότητά σου με βάση αυτό. Επομένως, η από-οικειοποίηση της πόλης ως συνέπεια των μετατροπών που επέφερε ο Haussmann μετέτρεψε τους κατοίκους της σε ένα είδος «παρείσακτου», θέτοντας την ανάγκη επαναπροσδιορισμού του εαυτού.<sup>71</sup> Ο μαρξιστής θεωρητικός Walter Benjamin υποστήριξε ότι η αναμόρφωση του Haussmann μετέτρεψε ένα οικείο περιβάλλον σε κάτι νέο και ξένο, γεγονός που σήμαινε ότι «οι κάτοικοι του Παρισιού... δεν ένιωθαν πια σαν να είναι σπίτι τους».<sup>72</sup>

Η φιγούρα του *flâneur* αποτελεί για τον Benjamin αφενός τη φιγούρα του μοντέρνου αναδύμενου υποκειμένου, ενός ερευνητή της πόλης που έχει επίγνωση της έντονης κινητικότητας που χαρακτηρίζει τη μοντέρνα ζωή, και αφετέρου, την ένδειξη αλλοτρίωσης που προκαλεί η σύγχρονη πόλη και ο καπιταλισμός. Ο Benjamin υποστηρίζει ότι το πεπρωμένο του *flâneur* συνδέεται με την ακμή του καπιταλιστικού καταναλωτισμού. Γι' αυτό και η περιπλάνηση δύσκολα θα είχε αποκτήσει τη σημασία της χωρίς τις εμπορικές στοές - εξέλιξη των οποίων συνιστούν τα σύγχρονα εμπορικά καταστήματα - που αποτελούσαν έναν κόσμο σε μικρογραφία.<sup>73</sup> Ειδικότερα, οι βιτρίνες των καταστημάτων αποσπούσαν την όραση του παρατηρητή, ωθώντας τον να περιφέρεται γύρω από αυτές διαμορφώνοντας, παράλληλα, μια διασπαστική αντίληψη. Η ανάγκη μιας αποσπασμένης παρατήρησης ώθησε στο μετασηματισμό της αντιληπτικής ικανότητας του περιηγητή και ανέδειξε τη μορφή του σύγχρονου καταναλωτή που «απλά και φευγαλέα» κοιτάει τις βιτρίνες.<sup>74</sup>

Σύμφωνα με τον Emile Zola τα εμπορικά καταστήματα μετουσιώθηκαν σε ναούς κατανάλωσης ή όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει σε «καθεδρικούς της μοντέρνας εμπορικής αγοράς».<sup>75</sup> Η βιτρίνα του καταστήματος αποτέλεσε το πλαίσιο, το κάδρο οπτικής μέθης που στόχευε στην αποπλάνηση του καταναλωτή, ενδυναμώνοντας ταυτόχρονα το κινούμενο βλέμμα του. Για την προβολή και προώθηση των προϊόντων οι ιδιοκτήτες είχαν εφαρμόσει ποικίλες τεχνικές με σκοπό να «συλλάβουν» το βλέμμα του καταναλωτή, μετατρέποντάς τους σε απορροφημένους

<sup>69</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (Paris, 1857); *Les Fleurs du Mal*, μτφρ. Richard Howard (Boston: Godine, 1982), σ. 91. “Old Paris is gone (no human heart changes half so fast as a city's face)...and one cold morning... I saw a swan that had broken out of its cage, webbed feet clumsy on the cobblestones...” (απόσπασμα του ποιήματος).

<sup>70</sup> Edward Relph, *Place and Placelessness*, (London: Pion, 1976), σ. 40.

<sup>71</sup> Nancy Forgiione, “Everyday Life in Motion...”, ό.π.

<sup>72</sup> Walter Benjamin, *Σαρλ Μποντλαίρ: Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, (επίμετρο Adorno, Tiedemann, Buck-Morss), μτφρ. Γιώργος Γκουζούλης, (εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1994). Αξίζει να αναφερθεί ότι στο παραπάνω σύγγραμμα γίνεται αναφορά και για τις «φυσιολογίες» της εποχής - φυλλάδια σε σχήμα τσέπης - οι οποίες κατείχαν προνομακλή θέση, καθώς εξέταζαν τους τύπους ανθρώπων που σύχναζαν στην αγορά, ενώ η επιρροή που ασκούσαν θεωρείται ότι ευθύνεται σε μεγάλο βαθμό για τη μετατροπή των λεωφόρων σε στοές. Έτσι, σύμφωνα με τους υποστηρικτές τους, με τη συνδρομή τους ο δρόμος έγινε κατοικία για τον *flâneur* που ένιωθε σαν στο σπίτι του ανάμεσα στις προσόψεις των κτιρίων, όπως για παράδειγμα ο αστός μέσα στους τέσσερις τοίχους του. Για τον *flâneur* οι αστραφτερές σματωμένες επιγραφές των καταστημάτων αποτελούσαν ένα διακοσμητικό τοίχο, ίδιο και καλύτερο από μια ελαιογραφία στο σαλόνι του αστού.

<sup>73</sup> Walter Benjamin, *Σαρλ Μποντλαίρ: Ένας λυρικός...*, ό.π.

<sup>74</sup> Anne Friedberg, “Les Flâneurs du Mal(I): Cinema and the Postmodern Condition”, *PMLA*, Τόμ. 106, No. 3 (May, 1991), σ. 419-431.

<sup>75</sup> Emile Zola, *Au Bonheur des Dames*, Paris: Gallimard, 1980, (παρατίθεται στο Anne Friedberg, “Les Flâneurs du Mal(I): Cinema and the...”, ό.π.).

θεατές και διακατέχοντάς τους με την επιθυμία να αποκτήσουν το προβαλλόμενο προϊόν. Η βιτρίνα είχε μετατραπεί σε «παράθυρο ψευδαίσθησης», το οποίο κατόρθωνε να κεντρίσει την περιέργεια του παρατηρητή.<sup>76</sup>

Επομένως, η διάλυση της όρασης ανταποκρινόταν σε μια νέα οικονομική οργάνωση που στηριζόταν στην απόσπαση της προσοχής και στόχευε στην οπτική κατανάλωση. Συγκεκριμένα, στον εμπορευματοποιημένο κόσμο της μόδας όπου κάθε προϊόν, θέαμα και εμπειρία εκτοπίζονται από άλλα, η προσοχή απομακρύνεται συνεχώς από τα αντικείμενα, και η παρατηρητικότητα εκδηλώνεται ως ένα προσωρινό πάγωμα της όρασης μέσα σε μια μόνιμα εγκατεστημένη οικονομία έλξης και απόσπασης. Για τον ποιητή και κριτικό Stéphane Mallarmé<sup>77</sup> η ζωή και ο αναδυόμενος κόσμος της μόδας δομούνται στη βάση της κατανάλωσης, αποκαλύπτοντας ταυτόχρονα ένα παρόν που είναι αδύνατο να το αρπάξεις και έναν ευμετάβλητο κόσμο που ευθυγραμμίζεται με το εφήμερο και το εποχιακό.<sup>78</sup> Η μαζική βιομηχανική παραγωγή με την ανεξάντλητη τροφοδότηση νέων καταναλωτικών αγαθών οδηγεί σε ένα συνεχές εκτόπισμα της παρατήρησης και στη διαμόρφωση του μοντέρνου βλέμματος, εκείνου του παρατηρητή – καταναλωτή, που αντικατοπτρίζει την κενότητα της καθημερινής ζωής.<sup>79</sup>



Εικ. 13 Jean Béraud (1849 – 1935), *Boulevard des Capucines*,  
(λάδι σε μουσαμά), Ιδιωτική Συλλογή

Ο καταναλωτισμός αποτέλεσε κεντρική όψη της νεωτερικότητας και η εγκαθίδρυση των καταστημάτων δημιούργησε με τη σειρά της την καινούργια αρένα για τη δημόσια εμφάνιση των γυναικών, όπως χαρακτηριστικά απεικονίζεται στον πίνακα του ιμπρεσιονιστή ζωγράφου Jean Béraud, (Εικ. 13).<sup>80</sup> Έτσι, την ίδια εποχή αρχίζει να προβάλλει και η γυναίκα *flâneur* (*flâneuse*), η οποία αντίστοιχα περιφέρεται μόνη της στην πόλη, γεγονός που συνδέεται με την ανάπτυξη και

<sup>76</sup> Frank L. Baum, *The Art of Decorating Dry Goods Windows and Interiors*, Chicago: Show Window, 1890.

<sup>77</sup> Ο Stéphane Mallarmé ανήκε στους Συμβολιστές ποιητές του 19<sup>ου</sup> αιώνα και θεωρείται ως ένας από τους κύριους εμπνευστές του Ντανταϊσμού και του Σουρεαλισμού. Το 1874 υπήρξε εκδότης, συγγραφέας και σχεδιαστής ενός περιοδικού μόδας με τίτλο *La Dernière Mode*. Τα θέματα που περιλαμβάνονταν στα τεύχη του περιοδικού κάλυπταν διάφορα ψυχαγωγικά πεδία όπως θέατρο, όπερα, χορό, μουσική, φαγητό, εσωτερική διακόσμηση και φυσικά μόδα. Το *La Dernière Mode* ήταν αναμφισβήτητα ένα περιοδικό που συνεισέφερε με τη σειρά του στη διεύρυνση της καταναλωτική πολιτικής που εφάρμοζαν τα καταστήματα.

<sup>78</sup> Leo Bersani, *The Death of Stéphane Mallarmé*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1982).

<sup>79</sup> Ο Martin Jay επισημαίνει ότι η αυξανόμενη και συνεχής έκθεση του ματιού σε νέα καταναλωτικά προϊόντα αποτελεί έναν από τους παράγοντες εκείνους που περιόρισαν τις «ανιχνευτικές» αντιλήψεις και την ικανότητα του *flâneur* να απορροφά δημιουργικά ό,τι βλέπει και τον μεταμόρφωσαν σε έναν αργόσχολο που μένει απαθής στο θέαμα και τους ήχους της πόλης. Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, (Berkeley: University of California Press, 1994), σ. 119.

<sup>80</sup> Janet Wolff, “The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity”, *Theory, Culture and Society* 2.7, 1985, σ. 35-44.

εξάπλωση των εμπορικών καταστημάτων, τα οποία αποτέλεσαν βασικούς άξονες στις σύγχρονες καπιταλιστικές πόλεις. Έως τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα η δραστηριότητα της αγοράς είχε αναδειχθεί ως μια κοινωνικά αποδεκτή ασχολία χαλάρωσης για τις γυναίκες της αστικής τάξης, ένα είδος ευχαρίστησης και όχι ανάγκη, ενθαρρύνοντάς τες να περιηγούνται ελεύθερα χωρίς συνοδεία. Από την άλλη μεριά, τα καταστήματα προσλάμβαναν σταδιακά γυναίκες υπαλλήλους, επιτρέποντας με αυτό τον τρόπο στις ίδιες να είναι καταναλώτριες και πωλήτριες ταυτόχρονα.<sup>81</sup> Ωστόσο, ο Benjamin υποστηρίζει χαρακτηριστικά ότι οι γυναίκες στους δημόσιους χώρους δεν αποτελούσαν παρατηρήτριες αλλά, «πωλήτριες και προϊόν σε μια συσκευασία», υπαγόμενες στις επιταγές της παγκόσμιας αγοράς.<sup>82</sup>

Ο εκσυγχρονισμός και η εκβιομηχάνιση συνέτειναν, επίσης, ώστε ο τομέας της μόδας να ενσωματώσει μια νέα μοντέρνα λειτουργία. Πιο συγκεκριμένα, σε προγενέστερες εποχές ένα άτομο κατηγοριοποιούνταν ταξικά σύμφωνα με τους προγόνους του και το όνομα που έφερε. Ωστόσο, η αστικοποίηση και η ραγδαία αύξηση του πληθυσμού στις πόλεις κατέστησε το παραπάνω ανέφικτο, με αποτέλεσμα η μόδα να μετατραπεί σε έναν εύκολο τρόπο οπτικής εκτίμησης και αξιολόγησης της οικονομικής θέσης, της απασχόλησης και του χαρακτήρα του «άλλου», κατηγοριοποιώντας τον ταυτόχρονα σε μια κοινωνική τάξη. Επιπλέον, η αύξηση και διεύρυνση των κοινωνικών χώρων συνάντησης, όπως ήταν τα *café*, οι δημόσιοι κήποι και τα θέατρα, επέβαλλαν στα υποκείμενα έναν νέο κώδικα ντυσίματος, καθιστώντας τον σημαντικό στοιχείο του τρόπου αποδοχής ή απόρριψης από τους γύρω τους. Έτσι, ο *flâneur*, ως ένα ανώνυμο και «αόρατο» κομμάτι του πλήθους, παρατηρεί τις συνεχείς αλλαγές της μοντέρνας ζωής και του κόσμου που τον περιβάλλει, αποκωδικοποιώντας, παράλληλα, κάθε μεμονωμένο άτομο. Ο Georg Simmel, προβάλλοντας την καινούργια κατάσταση των μεγαλουπόλεων, διατυπώνει εύστοχα ότι «όποιος βλέπει χωρίς να ακούει είναι πολύ... πιο ανήσυχος από εκείνον που ακούει χωρίς να βλέπει. Οι αμοιβαίες σχέσεις των ανθρώπων στις μεγαλουπόλεις... διακρίνονται από μια σαφή υπεροχή της δραστηριότητας του ματιού σε σχέση με εκείνη της ακοής. Η κύρια αιτία γι' αυτό είναι τα δημόσια μέσα συγκοινωνίας. Πριν από την ανάπτυξη των λεωφορείων, των σιδηροδρόμων, των τραμ στον 19<sup>ο</sup> αιώνα, οι άνθρωποι δεν βρίσκονταν αναγκασμένοι να κοιτάζονται επί πολλά λεπτά ή και ώρες χωρίς να απευθύνουν το λόγο ο ένας στον άλλον».<sup>83</sup>

Ο ρόλος της αναδυόμενης μόδας και του *flâneur* διακρίνονται στο έργο του Edgar Degas με τίτλο “*Absinthe Drinker*” (1876), (Εικ. 14). Ο καλλιτέχνης μέσα από την απεικόνιση ενός τραπεζιού στην αριστερή γωνία του πίνακα τοποθετεί το θεατή στο ρόλο του *flâneur*, υποδεικνύοντας το μέρος όπου κάθεται ο τελευταίος, ο οποίος χωρίς να αναπαριστάται δημιουργεί στους θεατές την εντύπωση ότι επεξεργάζεται τους γύρω του. Επίσης, το γεγονός ότι το θέμα του πίνακα αναπαριστά το εσωτερικό ενός *café* και τις μορφές ενός ευυπόληπτου κυρίου και μιας εταίρας υπογραμμίζει το μοντέρνο χαρακτήρα του έργου.

Ο Baudelaire από την οπτική γωνία του *flâneur* περιγράφει με ειρωνικό ύφος την κάτωθι σκηνή: «παρακολουθούμε το θέαμα ενός από τα «ανόητα παγώνια» του οποίου η κομψότητα βασίζεται στο ράπτη του και το κεφάλι του στον κουρέα του. Δίπλα του κάθεται η ερωμένη του, μια πόρνη που δεν στερείται πρακτικώς τίποτα από ό,τι θα τη μεταμόρφωνε σε κυρία, που στην πραγματικότητα σημαίνει πρακτικώς τα πάντα».<sup>84</sup> Τα παραπάνω λόγια

<sup>81</sup> Anne Friedberg, “Les Flâneurs du Mal(l): Cinema and the...”, ό.π.

<sup>82</sup> Walter Benjamin, *Σαρλ Μποντλαίρ: Ένας λυρικός...*, ό.π.

<sup>83</sup> Georg Simmel, *Melanges de philosophie relativiste. Contribution a la culture philosophique*, μτφρ. A. Guilan, Παρίσι 1912, (παρατίθεται στο Walter Benjamin, *Σαρλ Μποντλαίρ: Ένας λυρικός...*, ό.π.)

<sup>84</sup> Charles Baudelaire, *The Painter of...*, ό.π., σ. 35.

καταδεικνύουν το γεγονός ότι η μόδα της μοντέρνας εποχής από τη μία πλευρά επέτρεψε στα υποκείμενα να γίνουν, έστω και προσωρινά, μέρος μιας κοινωνικής τάξης από την οποία πρότερα ήταν αποκλεισμένα, ενώ από την άλλη, αποτέλεσε και έναν τρόπο μέσω του οποίου τα υποκείμενα «αναζητούσαν να σώσουν την ενδόμυχη ελευθερία τους».<sup>85</sup> Υπό τη δεύτερη έννοια η μόδα λειτούργησε ως μια προστατευτική ασπίδα, ως μια αντανακλαστική πανοπλία προσεκτικά συναρμολογημένη, ώστε να κρύβει τις κοινωνικές και ψυχολογικές τρωτότητες του υποκειμένου.<sup>86</sup> Ο *flâneur*, επομένως, υιοθετώντας το βλέμμα του ερευνητή κρίνει τους «άλλους» από απόσταση και είναι ικανός να προσδιορίσει την κοινωνική θέση αυτών, απλά παρακολουθώντας και παρατηρώντας τα ρούχα και τις πράξεις τους. Το χάρισμα της αντίληψης του *flâneur* να διακρίνει και να κατηγοριοποιεί, μέσα από μια διαδικασία οπτικού διαχωρισμού και σύνθεσης, αποτελεί ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του.



Εικ. 14 Edgar Degas, *Absinthe Drinker*, 1876, (λάδι σε μουσαμά),  
Musée d'Orsay Paris

Ο *flâneur* του Benjamin είναι η απάντηση απέναντι σε έναν κόσμο που διαιρείται και σκορπίζεται, καθώς, είναι εκείνος ο συλλέκτης που θα συγκεντρώσει και θα ενώσει τα κομμάτια. Ο περιπλανώμενος παρατηρητής είναι εκείνος που αντιμετωπίζει το χάος ενός μοντέρνου κόσμου που προβάλλει σαν λαβύρινθος και που μόνο αυτός μπορεί να διατρέξει. Η φιλοδοξία του είναι να γίνει το αντιληπτικό μέσον μέσω του οποίου τα θρυμματισμένα κομμάτια θα επανέλθουν στην αρχική τους μορφή. Εφόσον, το προηγούμενο μοντέλο συνεκτικότητας του κόσμου έχει αποσυντεθεί από τον χρόνο, την ιστορία και την υπεροψία της προόδου, ο *flâneur* καλείται να συλλέξει και να κολλήσει τα θραύσματα, ερμηνεύοντας με έναν νέο τρόπο τον κόσμο που τον περιβάλλει. Είναι, επομένως, αφοσιωμένος στη διάσωση του χώρου πάνω στον οποίο αποτυπώνεται ο χρόνος και που οι εικόνες του χρόνου έχουν τώρα συμπιεστεί από την ταχύτητα που διαπνέει την εποχή.

Ο Sven Birkerts αναφέρει ότι ο Benjamin ανιχνεύοντας ιστορικά τη σταδιακή εξαφάνιση της εικόνας του *flâneur*, ανακάλυψε ότι μπορούσε να σχεδιάσει το διάγραμμα με τα συσχετιζόμενα γνωρίσματα της μοντέρνας εποχής: μηχανοποίηση, αστικοποίηση, ενσωμάτωση της έννοιας του «σοκ» στην καθημερινή ζωή και εξάλειψη – λόγω μαζικής παραγωγής - της αύρας κάθε προϊόντος, εξαιτίας της αλληλεπίδρασης του ατόμου με το διαβρωτικό περιβάλλον του. Οι μελέτες του, υπό μια έννοια, εισάγουν την αρχή της φυσικής επιλογής πάνω στη σφαίρα των

<sup>85</sup> Georg Simmel, *On Individuality and Social Forms*, εκδ. Donald N. Levine (Chicago: University of Chicago Press, 1971), σ. 313.

<sup>86</sup> Jonathan Crary, “1879: Unbinding...”, ό.π.

ανθρωπίνων δραστηριοτήτων. Συνεπώς, ο *flâneur* ως ένα αισθητηριακό και ευαίσθητο «όχημα» δεν είχε σχηματιστεί για να επιβιώσει. Παρ' όλα αυτά, ο *flâneur* του Benjamin αποτελεί μια εμβληματική φιγούρα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, μια κατασκευή και μια μείξη από αληθινά και φανταστικά χαρακτηριστικά τα οποία περιέβαλαν μια ιστορική οντότητα.<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> Sven Birkerts, "Walter Benjamin, Flâneur: A Flânerie", *The Iowa Review*, Τόμ. 13, No. ¾ (Spring, 1982, 1983), σ. 164 – 179.



### **Κεφάλαιο 3<sup>ο</sup>: Νταγκεροτυπία, Φωτογραφία, Ζωγραφική**

#### ***Φωτογραφία και νέος οπτικός ρεαλισμός***

Το νέο καθεστώς όρασης που διαμορφώνεται τον 19<sup>ο</sup> αιώνα αποτέλεσε εύφορο έδαφος για την εφεύρεση και ανάπτυξη της φωτογραφίας, η οποία αποκάλυψε νέες οπτικές δυνατότητες. Μέσα από τη φωτογραφία και τις οπτικές συσκευές (φενακιστοσκόπιο, στερεοσκόπιο κ.ά.) η αντίληψη του μοντέρνου υποκείμενου μετουσιωνόταν, καθώς εμπλεκόταν σε μια νέα οπτική κουλτούρα που απαιτούσε την άμεση σύλληψη της στιγμής και τη διάλυση και επανασύνθεση της όρασης, ώστε να είναι δυνατή η πρόσληψη του κόσμου μέσα από συνεχόμενα καρέ. Ειδικότερα, η επιρροή της φωτογραφίας στη ζωγραφική είχε ως συνέπεια τη διαμόρφωση του χαρακτήρα της, επιβάλλοντας νέα σχήματα σύνθεσης, εφόσον οι οπτικές αποκαλύψεις της φωτογραφίας επηρέασαν βαθιά τον τρόπο και την τεχνική της ζωγραφικής. Οι ζωγράφοι από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα και ύστερα αντιμετώπιζαν τη φωτογραφία ως ένα μέσο που μπορούσαν να διδαχθούν από αυτό, να το χρησιμοποιήσουν και να αντιδράσουν σύμφωνα με αυτό.

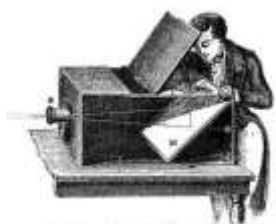
Αντίθετα με προγενέστερες σημαντικές εφευρέσεις, η φωτογραφία ήταν κάτι που αναμενόταν πολύ καιρό. Οι εικόνες που παράγονταν από την camera obscura - μια συσκευή σαν κουτί που χρησιμοποιούσε μια μικρή τρύπα ή ένα φακό για να αποτυπώσει μια εικόνα πάνω σε μια οθόνη από τριμμένο γυαλί ή σε ένα κομμάτι λευκό χαρτί - ήταν ήδη γνώριμες (Εικ. 15). Ο κόσμος χρησιμοποιούσε την camera obscura για να βλέπει ή για να σχεδιάζει με τη βοήθειά της εικόνες, όχι όμως για να βγάζει φωτογραφίες, καθώς ό,τι αποτυπώνονταν στην οθόνη διαρκούσε για πολύ λίγο και στη συνέχεια εξαφανιζόταν. Αυτό που έλειπε, επομένως, ήταν η ανακάλυψη ενός τρόπου που θα συλλάμβανε μια οπτική εικόνα προσδίδοντάς της μόνιμη μορφή. Το τελευταίο επιτεύχθηκε από το Γάλλο εφευρέτη Louis Daguerre, που τελειοποίησε έναν τρόπο στερέωσης των εικόνων πάνω σε μια πλάκα από επάργυρο χρυσό, ενώ ταυτόχρονα, κατόρθωσε να μειώσει στα τριάντα λεπτά τον χρόνο έκθεσης που απαιτείτο για να αποκαλυφθεί η φωτογραφία. Η ανακάλυψή του, η «νταγκεροτυπία»<sup>88</sup>, αναγγέλθηκε επίσημα μέσα σε κλίμα ευφορίας τον Ιανουάριο του 1839 στο Παρίσι, χρονιά κατά την οποία πούλησε τα δικαιώματα της εφεύρεσής του στη Γαλλική Κυβέρνηση, και ταυτόχρονα, δημοσίευσε ένα φυλλάδιο στο οποίο περιέγραφε τη διαδικασία. Πρόκειται για την πρώτη διαδικασία εμπορικής προώθησης της φωτογραφίας. Ένας μάρτυρας της εποχής περιγράφει τη σκηνή της ανακοίνωσης της εφεύρεσης: «Πραγματικά κερδήθηκε μια νίκη, μεγαλύτερη και από αιματοχυσία, μια νίκη της επιστήμης. Το πλήθος ήταν σαν μια ηλεκτρική μπαταρία που εκπέμπει ακτίνες λάμψης. Καθένας ήταν χαρούμενος βλέποντας και τους άλλους να είναι σε μια ευχάριστη διάθεση. Στο βασίλειο της διαρκούς προόδου άλλο ένα εμπόδιο γκρεμίστηκε. Μου φαίνεται ότι οι μεταγενέστεροι δεν θα είναι ποτέ ικανοί να νιώσουν τέτοιο ενθουσιασμό».<sup>89</sup> Επίσης, ο Francois Arago προβλέποντας ότι η φωτογραφία θα αποτελούσε αρωγό της τέχνης (και της επιστήμης), στο τέλος της παρουσίας αναφώνησε: «Με αυτή την εφεύρεση θα πρέπει να δοθεί έμφαση στις απροσδόκητες δυνατότητές της».<sup>90</sup> Με στόχο να προωθήσει την εφεύρεσή του ο Daguerre πραγματοποίησε δημόσιες εμφανίσεις σε διάφορους χώρους του Παρισιού, ενώ παράλληλα, έστειλε δείγματα φωτογραφιών ως δώρα σε επιφανείς και ισχυρούς

<sup>88</sup> Η παραγωγή της ήταν μία εξέλιξη της ηλιογραφίας, εφεύρεσης του συνεργάτη του Daguerre, Joseph Nicéphore Niépce. Edward Lucie-Smith, *Παγκόσμια Ιστορία Τέχνης και Πολιτισμού*, Εκδόσεις Αλμπατρος, Αθήνα 1992.

<sup>89</sup> Τα λόγια ανήκουν στον Ludwig Pfau και αναφέρονται στο Helmut and Alison Gernsheim, *L. J. M. Daguerre (1787-1851), The World's First Photographer*, (Cleveland: World, 1956), σ. 98.

<sup>90</sup> Giselle Freud, *Photography and Society*, (Boston: David R. Godine, 1980), σ. 27.

άνδρες της εποχής, όπως στον Πρίγκιπα Μέττερνιχ της Αυστρίας ή ακόμα και στους βασιλιάδες Λούντβιχ I της Βαυαρίας και Νικόλαο I της Ρωσίας.<sup>91</sup>



Εικ. 15 Camera-obscura

Μια δεύτερη και πολύ διαφορετική μέθοδος κατοχυρώθηκε από τον Άγγλο βοτανολόγο και μαθηματικό Henry Fox Talbot, το 1841. Η «καλοτυπία» του Talbot ήταν η πρώτη μέθοδος αρνητικού – θετικού και ο άμεσος πρόγονος της σύγχρονης φωτογραφίας. Οι δύο νέες μέθοδοι έδιναν διαφορετικά αποτελέσματα. Η καλοτυπία από τη μία, μπορούσε με τη χρήση των αρνητικών να παραχθεί σε πολλαπλά αντίγραφα, προσδίδοντας, παράλληλα, ένα αποτέλεσμα λείο και τονικό. Ο Talbot είχε παρατηρήσει ότι η διαδικασία της καλοτυπίας θα μπορούσε να εκτελεστεί από «κάθε ικανό άτομο που σχετίζονταν με την τεχνολογία», επιτυγχάνοντας έτσι τη μαζική διακίνηση και εφαρμογή της εφευρέσής του.<sup>92</sup> Η νταγκεροτυπία από την άλλη, ήταν μια ενιαία αντεστραμμένη εικόνα του πρωτοτύπου, ανάλογη με την κατοπτρική αναπαράσταση, που αναπαρήγαγε με όλες τις λεπτομέρειες ό,τι βρισκόταν μπροστά στο φακό, ενώ παράλληλα, δεν μπορούσε να αναπαραχθεί σε αντίγραφα. Γι' αυτό και κάθε νταγκεροτυπία ήταν (και είναι) μοναδική, καθώς το έλασμα της είναι, ταυτόχρονα, θετικό και αρνητικό, και κάθε εκδοχή της εικόνας εξαρτάται από μια οπτική γωνία της πλάκας βλέπεται.<sup>93</sup>

Ένα από τα πράγματα που εντυπωσίασαν περισσότερο το κοινό της φωτογραφίας ήταν η ιδέα της αυθεντικότητας. Η φύση φαινόταν ότι μπορούσε να μιλήσει από μόνη της με ελάχιστη παρέμβαση. Ο τίτλος που επέλεξε ο Fox Talbot για το βιβλίο του «*Το μολύβι της φύσης*» (1844) – το πρώτο εικονογραφημένο βιβλίο με αυθεντικές καλοτυπίες τραβηγμένες από τον ίδιο – αντικατοπτρίζει τη συγκεκριμένη αίσθηση. Αυτή η αίσθηση της αυθεντικότητας είχε άμεσο αντίκτυπο στην οργάνωση της καλλιτεχνικής παραγωγής: οι καλλιτέχνες από τη μια γοητεύονταν από τη φωτογραφία επειδή πρόσφερε έναν νέο λεπτομερή τρόπο εξέτασης του κόσμου, ενώ από την άλλη, ένιωθαν απειλή γιατί φαινόταν πιθανό να καταστούν περιττές οι προσπάθειές τους. Πράγματι, η φωτογραφία οδήγησε στην εξαφάνιση ορισμένων ειδών ζωγραφικής, χαρακτηρίζοντάς τα ως απαρχαιωμένα, όπως για παράδειγμα, τη μινιατούρα. Από την άλλη μεριά, η φωτογραφία δεν απέκλεισε το ρόλο του ζωγράφου, όπως πολλοί φοβόντουσαν αρχικά αλλά, αντιθέτως, επανακαθόρισε το πεδίο, διαμορφώνοντας ένα νέο είδος καλλιτέχνη και αλλάζοντας το ρόλο των παραδοσιακών ζωγράφων.<sup>94</sup>

<sup>91</sup> Karoly Karlovits, "Early Photography in Eastern Europe: Hungary", *History of Photography* 2, no. 1 (Jan. 1978).

<sup>92</sup> Arnold Gassan, *A Chronology of Photography: A Critical Survey of the History of Photography as a Medium of Art*, Athens, OH: Handbook Co., 1972, σ. 25.

<sup>93</sup> Οι γαλλικές νταγκεροτυπίες αγοράζονταν σε κάδρα για να κρεμαστούν στον τοίχο, σε αντίθεση με τις αγγλικές και τις αμερικάνικες που τοποθετούνταν σε θήκες και ήταν για ιδιωτική χρήση. Σύμφωνα με τον Geoffrey Batchen, δεν υπάρχει επαρκής εξήγηση για ποιο λόγο συνέβαινε αυτό. Μια πιθανή ερμηνεία είναι ότι ίσως στην Αγγλία και την Αμερική οι νταγκεροτυπίες ακολούθησαν την προηγούμενη παράδοση κατά την οποία οι μινιατούρες τοποθετούνταν σε θήκες. Geoffrey Batchen, "Light and Dark: The Daguerreotype and Art History", *The Art Bulletin*, Τόμ. 86, No. 4 (Dec., 2004), σ. 764-776.

<sup>94</sup> Edward Lucie-Smith, *Παγκόσμια Ιστορία...*, ό.π.



Η φωτογραφία συνέβαλε στο να καταστεί ο κόσμος της τέχνης – ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική – προσβάσιμος σε περισσότερους αποδέκτες, εξαλείφοντας φυσικούς και κοινωνικούς περιορισμούς του παρελθόντος. Αυτός ο εκδημοκρατισμός της τέχνης ήταν ένα από τα πιο γοητευτικά στοιχεία του νέου μέσου.<sup>95</sup> Τα τοπία και η προσωπογραφία – οι κυρίαρχοι χώροι της ζωγραφικής – αποτέλεσαν τους πρώτους στόχους των φωτογραφικών «εισβολών». Ως απόρροια του εκδημοκρατισμού της παραγωγής, παραγγελίας και κατοχής εικόνων, η προσωπογραφία που αποτελούσε στο παρελθόν πολυτέλεια για ελάχιστους προνομιούχους, κατέστη ξαφνικά προσιτή σε ένα ευρύτερο κοινό.<sup>96</sup> Έτσι, αποκτώντας ένας αστός της ανερχόμενης αστικής τάξης το πορτραίτο του επιβεβαίωνε οπτικά την κοινωνική του θέση τόσο στον εαυτό του όσο και στον κόσμο.<sup>97</sup> Το τελευταίο σε συνδυασμό με την αυξανόμενη απαίτηση για τεχνική τελειότητα και ρεαλιστική απόδοση οδήγησε στη «μηχανοποίηση» της δεξιοτεχνίας και στην ανάδυση του φωτογραφικού πορτραίτου, που κατέστη γρήγορα μια δημοφιλής εναλλακτική, αντικαθιστώντας τελικά, το αντίστοιχο εικαστικό.<sup>98</sup>

Τα περισσότερα φωτογραφικά πορτραίτα παρουσίαζαν τους εικονιζόμενους σε αυστηρή και άκαμπτη πόζα. Το φως έπεφτε κατευθείαν στο πρόσωπο, εξαλείφοντας τη σκιά και εξασφαλίζοντας μια ακριβή, φαινομενικά υποκειμενική, απόδοση των χαρακτηριστικών. Εστιάζοντας στα χέρια, το πρόσωπο και την ένδυση αυτές οι εικόνες ενσωμάτωναν μια σειρά από πόζες που απέδιδαν τις καθιερωμένες αξίες της αστικής τάξης, όπως ευμάθεια, μόρφωση, γούστο, καρτερία και οικογενειακό αίσθημα. Συνεπώς, μέσω της προσωπογραφίας, οι εικόνες αναδεικνυαν τις προσπάθειες των αστών να συμμορφωθούν με τις κοινωνικές προσδοκίες και τους οπτικούς τρόπους που απαιτούσε το φύλο και η κοινωνική τους θέση.<sup>99</sup> Στις προσωπογραφίες οι αστοί επιθυμούσαν από τη μια, να τονίσουν τη διαφορετικότητά τους, και από την άλλη, να δηλώσουν μέτοχοι μιας συγκεκριμένης κοινωνικής τάξης που μοιράζεται τις ίδιες αξίες. Επιπλέον, τα πορτραίτα πρόβαλλαν τη συνειδητή έλευση μιας νέας οικονομίας που βασιζόταν στην υποκειμενικότητα, μια υποκειμενικότητα που γινόταν αντικείμενο οπτικής έκθεσης και, την ίδια στιγμή, καταναλώσιμο προϊόν. Με άλλα λόγια, η νταγκεροτυπία επέτρεψε στα υποκείμενα που υιοθετούσαν τις πρακτικές της να εκτελούν, να αγοράζουν, να επιδεικνύουν και να ανταλλάσσουν εικόνες του εαυτού τους και των άλλων. Η παραγωγή πορτραίτων αξιώθηκε ως ένα καθολικό δικαίωμα ή τουλάχιστον ως ένα καθολικό ιδανικό. Για πρώτη φορά η προσωπογραφία εισέβαλε στην οικονομική αντίληψη της αστικής τάξης και κάποιες φορές ακόμα και στα πιο εύπορα στρώματα της εργατικής τάξης.<sup>100</sup>

Ωστόσο, οι φωτογράφοι φιλοδοξούσαν να συναγωνιστούν τους εικαστικούς καλλιτέχνες και επιθυμούσαν να δουν τα έργα τους να αναγνωρίζονται ως προϊόντα ατομικής δημιουργικής προσπάθειας. Γι' αυτό και δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι, αρχικά, αναζήτησαν για την καλλιτεχνική τους δραστηριότητα μοντέλα που είχαν

<sup>95</sup> William E. Melin, "Photography and the Recording Process in the Age of Mechanical Reproduction", *Leonardo*, Τόμ. 19, No. 1 (1986), σ. 53-60.

<sup>96</sup> Η Susan Buck-Morss αναφέρει στο βιβλίο της ότι οι υπερασπιστές των καλλιτεχνών ισχυρίστηκαν ότι «ήταν αδύνατον να συλληφθεί μια ανθρώπινη έκφραση από τη μηχανή», ενώ κάποιοι άλλοι αναγνώρισαν ότι «εκείνο που κάνει τις πρώτες φωτογραφίες τόσο απaráμιλλες είναι το γεγονός ότι αποτυπώνουν την πρώτη εικόνα της αναμέτρησης του ανθρώπου με τη μηχανή». Susan Buck-Morss, Susan Buck-Morss, *Η διαλεκτική του βλέπουν: Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το Σχέδιο Εργασίας περί Στοών*, μτφρ. Μανόλης Αθανασάκης, επιμ. Αριστείδης Μπαλτάς (Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ιδρυτική Αγορά Παγκρητικής Ενώσεως Αμερικής, Ηράκλειο 2009).

<sup>97</sup> Giselle Freund, *Photography and...*, ό.π., σ. 9.

<sup>98</sup> Carl Chiarenza, "Manet's Use of Photography in the Creation of a Drawing", *Master Drawings*, Τόμ. 7, No. 1 (Spring, 1969), σ. 38-45+91-92.

<sup>99</sup> Geoffrey Batchen, "Light and Dark: The Daguerreotype...", ό.π.

<sup>100</sup> Μέχρι το 1846, για παράδειγμα, ένα μικρό πορτραίτο μπορούσε να εκτελεστεί από έναν εμπορικό φωτογράφο για πολύ λίγα χρήματα. Geoffrey Batchen, "Light and Dark: The Daguerreotype...", ό.π.

ήδη ποζάρει σε γνωστούς πίνακες της εποχής τους.<sup>101</sup> Στην πορεία προσπαθώντας να μιμηθούν τους ζωγράφους και να γίνουν πιο περιγραφικοί στις απεικονίσεις τους – λόγω της διεύρυνσης του αγοραστικού κοινού και της αύξησης της παραγωγής – τοποθετούσαν τους εικονιζόμενους μπροστά από γραφικά σκηνικά αναρτημένα σε στηρίγματα ή υπέβαλλαν τις εικόνες σε ρετουσάρισμα, επιτυγχάνοντας ένα πιο αισθητικό αποτέλεσμα.<sup>102</sup>

Ο γνωστός φωτογράφος Quentin Bajac παρατηρεί ότι τα πρώτα στούντιο πορτραίτων στο Παρίσι έκαναν την εμφάνισή τους το 1841, ενώ έως το 1844 υπήρχαν πάνω από τριάντα στούντιο τα οποία, αρχικά, είχαν συγκεντρωθεί γύρω από το Palais Royal, εκεί όπου η ευυπόληπτη αστική τάξη «ανακατεύονταν» με τον υπόκοσμο.<sup>103</sup> Γενικά, η φωτογραφία ως ένα νέο είδος βιομηχανίας – που περιλάμβανε κατασκευαστές μηχανών, φακών, χημικών κ.ά. - στήριζε μια ανταγωνιστική οικονομία, ενσωματώνοντας παράλληλα, όλες τις κοινωνικές και πολιτιστικές νόρμες της εποχής.<sup>104</sup>

Υπήρξαν βέβαια αρκετοί πρωτοπόροι που είχαν διευρύνει το αντικείμενό της, όπως για παράδειγμα, ο γνωστός φωτογράφος και γελοιογράφος Felix Nadar, ο οποίος είχε φωτογραφίσει εκατοντάδες εικόνες από τις κατακόμβες και τους υπονόμους του Παρισιού, έχοντας παράλληλα, συμπεριλάβει στις προσωπογραφίες του ανθρώπους από όλες τις κοινωνικές τάξεις και κατηγορίες. Από την αρχή της εμφάνισής της η φωτογραφία ήταν στοιχείο του λαϊκού πολιτισμού, γεγονός που σύμφωνα με τον Arago ενθάρρυνε την ενασχόληση των ερασιτεχνών, με αποτέλεσμα η διαχωριστική γραμμή μεταξύ καλλιτέχνη και κοινού να αρχίζει να ξεθωριάζει.<sup>105</sup>

Η φωτογραφία, ως παιδί της Μηχανικής Εποχής, δεν ήταν μόνο ένα οπτικό μέσο αλλά, ταυτόχρονα, ένα μέσο που παρείχε τη δυνατότητα παραγωγής πολλαπλών αντιγράφων ενός μοναδικού πράγματος. Έτσι, η τεχνολογία της φωτογραφίας υπονόμεισε τη μοναδικότητα, την αξία και την ανεπανάληπτη «αύρα» του πρωτοτύπου, κάνοντας εφικτή τη μαζική αναπαραγωγή εικόνων.<sup>106</sup> Ο Walter Benjamin παρατηρεί ότι το τεχνητό αντίγραφο, αν και χάνει τη γνησιότητά του, διατηρεί την αυτονομία του σε σχέση με το πρωτότυπο, καθώς, αφενός είναι σε θέση να συλλάβει λεπτομέρειες που αδυνατεί να δει το μάτι, και αφετέρου, είναι δυνατή η ακριβής μεταφορά του στο θεατή χωρίς να αλλοιώνεται η υπόστασή του. Επιπλέον, η μηχανική αναπαραγωγή του έργου τέχνης συνέβαλε και στην απελευθέρωση του έργου από τον πρωταρχικό τελετουργικό και παραδοσιακό του χαρακτήρα που του προσέδιδε αίγλη, εφόσον, τώρα πια προορίζεται για μαζική αναπαραγωγή, λόγω της έλλειψης ενδιαφέροντος για το πρωτότυπο. Ως απόρροια, μειώθηκε η λατρευτική αξία του έργου τέχνης με την προγενέστερη περιορισμένη προβολή του και αυξήθηκε

<sup>101</sup> Η Τζούλια Μάργκαρετ Κάμερον (1815-79), η μεγαλύτερη βικτωριανή φωτογράφος πορτραίτων βάσισε το έργο της στην τέχνη του ζωγράφου και γλύπτη Τζωρτζ Φρέντερικ Γουάτς (1817-1904), ο οποίος είχε ζωγραφίσει πολλά από τα ίδια πρόσωπα.

<sup>102</sup> Susan Buck-Morss, *Η διαλεκτική του βλέπιν: Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν...*, ό.π.

<sup>103</sup> Η νταγκεροτυπία έγινε γρήγορα δημοφιλής και στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού, και μέχρι το 1850 υπήρχαν μόνο στη Νέα Υόρκη πάνω από εβδομήντα στούντιο.

<sup>104</sup> Αξίζει να αναφερθεί ότι ο Bajac στο βιβλίο του αναφέρει ότι ο αρθρογράφος J. D. Du Vernay γράφοντας στο περιοδικό *La Lumiere* το 1852, περιγράφει ότι όταν επισκέφθηκε ένα εργοστάσιο κατασκευής φωτογραφικών μηχανών εντυπωσιάστηκε από το δυναμικό σφυροκόπημα της ατμομηχανής και την τρομακτική και χωρίς σταμάτημα εργασία. Quentin Bajac, *The Dawn of Photography: French Daguerreotypes, 1839-1855*, εκδ. Κατ. New York: The Metropolitan Museum of Art: New Heaven: Yale University Press, 2003.

<sup>105</sup> Susan Buck-Morss, *Η διαλεκτική του βλέπιν: Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν...*, ό.π.

<sup>106</sup> Η μηχανική αναπαραγωγή της εικόνας και τα χαρακτηριστικά της μαζικής κουλτούρας εκφράστηκαν με τον καλύτερο τρόπο μέσα από το καλλιτεχνικό κίνημα της Ποπ Art, στη δεκαετία του 1960, και τον κύριο εκπρόσωπό της Andy Warhol. Ο τελευταίος αξιοποιώντας τις τεχνικές της φωτογραφίας κατόρθωσε μέσα από τη μηχανική επανάληψη εικόνων (του Μίκυ Μάους, της Μόνα Λίζα κ.ά.) να προβάλλει την τυποποίηση και το προβάδισμα των μέσων μαζικής επικοινωνίας έναντι της αυθεντικής καλλιτεχνικής δημιουργίας. Margot Lovejoy, "Art, Technology and Postmodernism: Paradigms, Parallels and Paradoxes", *Art Journal*, Τόμ. 49, No. 3 Computers and Art: Issues of Content (Autumn, 1990), σ. 257-265.

ραγδαία η εκθετική του αξία.<sup>107</sup> Η τελευταία συντέλεσε στην αλλαγή της φύσης του, καθώς, η καλλιτεχνική του λειτουργία τέθηκε σε δεύτερη μοίρα, ενώ ταυτόχρονα αναζητήθηκαν νέοι τρόποι κατανόησης των εικόνων από το θεατή.<sup>108</sup> Η φωτογραφία, επομένως, εκκοσμίκευσε την πρόσληψη οπτικών παραστάσεων φέρνοντας ακόμη και αυθεντικά έργα τέχνης κοντά στο κοινό. Ειδικότερα, η φωτογραφία αγαλμάτων και αρχαιολογικών χώρων αποτέλεσε προσφιλές θέμα για τους πρώτους φωτογράφους της εποχής.<sup>109</sup>

Με τη φωτογραφία η προσπάθεια του καλλιτέχνη να αντιγράψει τη φύση έγινε επιστημονική, καθώς, διεύρυνε το ανθρώπινο αισθητήριο της όρασης, αποκαλύπτοντας στην όραση νέες όψεις της φύσης. Με άλλα λόγια, η φωτογραφία δύναται να συλλάβει εικόνες που διαφεύγουν εξ ολοκλήρου από τη φυσική οπτική.<sup>110</sup> Το νέο οπτικό μέσο, επομένως, μπορεί να αναδειξεί όψεις ενός πράγματος απροσπέλαστες στο γυμνό μάτι, προσιτές μόνο στο φακό, οι οποίες επιτυγχάνονται με τις διαδικασίες ρυθμίσεών του και τις κατά βούληση επιλογές εστίασης.<sup>111</sup>

Αξιοσημείωτο είναι ότι σε όλη τη διάρκεια της ιστορίας της τέχνης, μόνο τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, η αναμφίβολα εδραιωμένη ζωγραφική τέχνη επένδυσε με τόση ευκολία και ταχύτητα – σε συνδυασμό με την αναζήτηση της επιστημονικής αλήθειας – σε μια μηχανικά κατασκευασμένη εικόνα, ανατρέποντας όλες τις προηγούμενες κατεστημένες συμβάσεις. Εντούτοις, όταν η φωτογραφική κάμερα αποτύπωσε περισσότερα από όσα ήταν άμεσα αντιληπτά στο ανθρώπινο μάτι, αυτή η υπερβολική παρουσίαση της πραγματικότητας, θεωρήθηκε από αρκετούς καλλιτέχνες ως μια διαστρέβλωση της οπτικής αλήθειας, και επομένως, επικίνδυνη για τη ζωγραφική. Παρ' όλο που ανέτρεψε αιώνιες συμβάσεις «μίμησης» και διεύρυνε την αντίληψη των καλλιτεχνών τόσο για την τέχνη όσο και για τη φύση, η φωτογραφική όραση θεωρήθηκε, σε πρώτη φάση, λιγότερο αξιόπιστη από τη ματιά του ζωγράφου, αντιμετωπίζοντάς την με σκεπτικισμό. Ο Charles Baudelaire, για παράδειγμα, είχε καταγγείλει τον Daguerre ως τον «Μεσσία ενός εκδικητικού θεού που πραγματώνει τις επιθυμίες ενός πλήθους διψασμένου για βιομηχανικά προϊόντα, που αυτοαποκαλούνται τέχνη, επικαλούμενα την επιτυχημένη μίμηση της φύσης».<sup>112</sup> Έτσι, αρκετοί καλλιτέχνες, αρχικά, αφοσιώθηκαν σε αυτό που εκείνοι θεωρούσαν ως οπτική πραγματικότητα και «αληθινή» παρουσίαση της φύσης, αν και τις περισσότερες φορές μιμούνταν όχι τη φύση αλλά τον τρόπο που η κάμερα αποτύπωνε αυτή. Ακόμα και στις εικονογραφίες, για παράδειγμα, θρησκευτικών ή μυθολογικών θεμάτων, οι καλλιτέχνες ακολουθούσαν τον τρόπο τεχνικής της φωτογραφίας.<sup>113</sup>

<sup>107</sup> Στη φωτογραφική επίδειξη της Παριζιάνικης Έκθεσης το 1855, «το κοινό είχε πλημμυρίσει την έκθεση, ακινητοποιημένο πίσω από αμέτρητα πορτραίτα επόνυμων και ένδοξων προσωπικοτήτων και μπορεί να φανταστεί κανείς τι σήμαινε για την εποχή εκείνη να μπορεί να βλέπει κανείς τις φημισμένες μορφές του θεάτρου, του πόντιουμ – του δημόσιου βίου, εν ολίγοις – τις οποίες μπορούσε ως τώρα κανείς να θαυμάσει μόνον από απόσταση», γεγονός που πιστοποιεί τη συγκίνηση του κόσμου απέναντι στο νέο μέσο. Giselle Freund, *Photography and...*, ό.π.

<sup>108</sup> Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, *Illuminations*, μτφρ. Harry John, New York, Schocken 1969, σ. 217-251.

<sup>109</sup> Για παράδειγμα, μια νταγκεροτυπία του 1839 που αποδίδεται σε έναν αρχιτέκτονα και βοηθό του Daguerre, παριστάνει την Αφροδίτη της Μήλου. Robert A. Sobieszek, “Sculpture as the Sum of Its Profiles: Francois Willeme and Photosculpture in France, 1859-1868”, *Art Bulletin*, Τόμ. 62, No. 4 (Dec. 1980), σ. 617-630.

<sup>110</sup> Susan Buck-Morss, *Η διαλεκτική του βλέπιν: Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν...*, ό.π.

<sup>111</sup> Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age...”, ό.π.

<sup>112</sup> Φανή Μαρία Τσιγκάκου (Επιμελήτρια του Τμήματος Ζωγραφικής και Χαρακτικών του Μουσείου Μπενάκη), Άρθρο: «Φωτογραφία και Τέχνη: από τη χαρακτηριστική και ζωγραφική απόδοση των αρχαίων μνημείων στη φωτογραφική απεικόνιση», παρατίθεται σε αφιέρωμα της εφημερίδας Καθημερινή με τίτλο «Απαθανατίζοντας την Ελλάδα», 14.06.1998. Google: <http://www.scribd.com/doc/7251119/14061998-7>.

<sup>113</sup> Aaron Scharf, “Painting, Photography and the Image of Movement”, *The Burlington Magazine*, Τόμ. 104, No. 710 (May, 1962), σ. 186+188-195.



Εικ. 16 Edouard Manet, *Spring*, 1881, East Wing of National Gallery of Art, Washington

Ένα από τα πρώτα οφέλη της φωτογραφίας στη ζωγραφική ήταν η δυνατότητα χρήσης της ως «σκίτσο». Συγκεκριμένα, η φωτογραφία μπορούσε να «αιχμαλωτίσει» με ακρίβεια ένα πρόσωπο, μια πόζα, μια σκηνή, ακόμα και μια δραστηριότητα ώστε να είναι δυνατή η μετέπειτα χρήση της εικόνας από τον καλλιτέχνη. Όπως τόνισε ο εφευρέτης του τηλέγραφου και ζωγράφος Samuel Morse «η φωτογραφική καταγραφή διευκόλυνε το έργο του καλλιτέχνη».<sup>114</sup> Ο ζωγράφος Paul Delaroche πίστευε ότι η φωτογραφία «επέφερε ουσιώδη συστατικά της τέχνης σε τέτοια τελειότητα που έπρεπε να καταστεί αντικείμενο παρατήρησης και μελέτης ακόμα και από τους πιο άξιους ζωγράφους».<sup>115</sup> Πρόσφατες ιστορικές έρευνες έδειξαν ότι ζωγράφοι, γλύπτες και χαράκτες χρησιμοποιούσαν φωτογραφίες ως ένα είδος εγχειριδίου. Η πρακτική αυτή μάλιστα εξελίχθηκε σε μια κοινότοπη δραστηριότητα της εποχής που είχε ως αποτέλεσμα να καταστεί ως ο κύριος βιοπορισμός ενός φωτογράφου που έβγαζε φωτογραφίες για καλλιτέχνες.<sup>116</sup> Σήμερα είναι γνωστό ότι πολλοί καλλιτέχνες ζωγράφιζαν απευθείας από φωτογραφίες. Για παράδειγμα, το σχέδιο στον πίνακα του Edouard Manet, με τίτλο “*Spring*” (1881), αποτελεί αντιγραφή φωτογραφίας και αποδεικνύει την επιρροή του μέσου στην Ιμπρεσιονιστική τέχνη (Εικ. 16).<sup>117</sup> Ο Pierre Schneider αναφέρει ότι η φωτογραφία συνέβαλε στη δημιουργία ενός «μεγεθυμένου οπτικού λεξιλογίου».<sup>118</sup> Παρ’ όλο τον ισχυρισμό κάποιων ότι η φωτογραφία δεν είχε καμία επίδραση στη μοντέρνα τέχνη, πολλοί ιστορικοί αναγνωρίζουν ότι η πορεία της τέχνης αναντίρρητα επηρεάστηκε από το νέο τεχνολογικό μέσον. Ο ζωγράφος Eugene Delacroix σημείωνε ότι «η μελέτη της φωτογραφίας μπορεί να συμπληρώσει τα κενά της πρακτικής εξάσκησης ενός καλλιτέχνη· το νέο μέσον παρέχει στον καλλιτέχνη όχι «αντίγραφα» της φύσης αλλά «τμήματα» αυτής», καθώς, μέσω της τεχνολογίας ο καλλιτέχνης εφοδιάζεται με μια πολύτιμη πηγή πληροφοριών.<sup>119</sup>

Ήδη από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα πολλοί καλλιτέχνες, έχοντας εξετάσει τις περισσότερες οπτικές δυνατότητες της ποικίλης και παροδικής φύσης του φωτός, ασχολήθηκαν με τις «πραγματικές» κινήσεις των ανθρώπων και των ζώων. Την ίδια περίοδο διάφορα βιβλία με θέμα την έφιππη κίνηση εκδόθηκαν από ιπείς του στρατού και φυσιολόγους ζώων με σκοπό να βοηθήσουν τους καλλιτέχνες. Ο Emile

<sup>114</sup> Van Deren Coke, *The Painter and the Photograph: From Delacroix to Warhol*, Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, 1972, σ. 7.

<sup>115</sup> Ο.π.

<sup>116</sup> Giselle Freund, *Photography and...*, ό.π., σ. 27.

<sup>117</sup> Σύμφωνα με τον Alain de Leiris, ο Manet φιλοτέχνησε το σκίτσο με σκοπό να προχωρήσει στη δημιουργία χαρακτηριστικού. Το χαρακτηριστικό, εν τέλει, δεν δημοσιεύτηκε στη διάρκεια της ζωής του καλλιτέχνη, αλλά εμφανίστηκε στο περιοδικό *Gazette des Beaux-Arts* το 1902. Alain de Leiris, *The Drawings of Edouard Manet, A Factual and Stylistic Evaluation*, αδημοσίευτη διατριβή, Harvard University, 1957, (παρατίθεται στο Carl Chiarenza, “Manet’s Use of Photography in the Creation of a Drawing”, *Master Drawings*, Τόμος 7, No. 1 (Spring, 1969), σ. 38-45+91-92).

<sup>118</sup> Pierre Schneider, *The World of Manet: 1832-1883*, New York: Time, 1968, σ. 100.

<sup>119</sup> Van Deren Coke, *The Painter and the Photograph: ...*, ό.π.

Debost, του οποίου το έργο με τίτλο “*Cinesie Equestre*”<sup>120</sup> εκδόθηκε στο Παρίσι το 1873, υποστήριζε ότι τέτοιου είδους μελέτες πάνω στις αρχές της κίνησης θα ωφελούσαν σε μεγάλο βαθμό τη ζωγραφική. Ο συνταγματάρχης του γαλλικού στρατού Emile Duhousset, επίσης, το έργο του οποίου έχει τίτλο “*The gaits, exterior and proportions of the horse*” (1896), πίστευε ότι με τη βοήθεια της επιστήμης και της φωτογραφίας τα λάθη των καλλιτεχνών στην απεικόνιση των θεμάτων τους θα μπορούσαν να διορθωθούν.

Όλα τα παραπάνω υποδηλώνουν μια διάθεση απόρριψης των παραδοσιακών μέσων απεικόνισης και αναζήτησης της καινοτομίας και της αλήθειας. Εντούτοις, έως εκείνη την περίοδο δεν ήταν ακόμη εφικτό το γρήγορο και άμεσο πάγωμα της κίνησης μέσα από μια κάμερα.<sup>121</sup>

### **Οι πρωτοποριακές φωτογραφίες του Eadweard Muybridge**

Στο τελευταίο τέταρτο του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η γρήγορη τεχνική ανάπτυξη της φωτογραφίας – η εισαγωγή ελαφρύτερου και απλούστερου εξοπλισμού και νέων γαλακτωμάτων που επέτρεπαν την παραγωγή εικόνων με πολύ μεγαλύτερες ταχύτητες διαφράγματος – είχε απροσδόκητες συνέπειες. Επιστημονικά πειράματα φωτογράφων έδειξαν ότι οι κινήσεις των ανθρώπων και των ζώων διέφεραν πραγματικά από τον τρόπο παραδοσιακής απεικόνισής τους στην τέχνη. Η θεαματική αλλαγή επήλθε στο Παρίσι το Δεκέμβριο του 1878 από τον Eadweard Muybridge, με την εμφάνιση των φωτογραφιών του που κατέγραφαν άλογο εν κινήσει (Εικ. 17). Η κάμερα είχε, τελικά, κατορθώσει να αποκαλύψει τις πραγματικές θέσεις του αλόγου καθ' όλη τη διάρκεια του καλπασμού του.

Ο Muybridge μέσα από τα πειράματά του παρήγαγε τις πρώτες επιτυχημένες διαδοχικές φωτογραφίες κινούμενων αλόγων (καρέ), μεταβάλλοντας για πάντα τον τρόπο αντίληψης του κόσμου.<sup>122</sup> Πιο συγκεκριμένα, το 1872 ο πρώην Κυβερνήτης της Καλιφόρνια Leland Stanford, επιχειρηματίας και ιδιοκτήτης αλόγων ιπποδρομίας, έχοντας συμμετάσχει σε μια δημόσια αντιπαράθεση, ανέθεσε στον Muybridge να αποδείξει, μέσα από τη χρήση καινοτόμων φωτογραφικών τεχνολογιών, εάν ένα άλογο κατά τη διάρκεια του καλπασμού του μπορεί να έχει σε αστραπιαίο χρόνο και τα τέσσερα πόδια του ταυτόχρονα πάνω από το έδαφος. Έως τότε οι καλλιτέχνες που απεικόνιζαν στους πίνακές τους άλογα να τρέχουν τα παρουσίαζαν, ακολουθώντας τις καθιερωμένες συμβάσεις, δηλαδή, με τα μπροστινά τους πόδια να εκτείνονται μπροστά και τα πίσω πόδια αντίστοιχα προς τα πίσω. Για την απόδειξη του πειράματός του ο Muybridge επινόησε και τοποθέτησε σε διάταξη φωτογραφικές κάμερες με γρήγορους και πιο ευαίσθητους μηχανισμούς διαφράγματος, που του επέτρεψαν να μειώσει δραματικά τον χρόνο έκθεσής τους και να παράγει μια σειρά από τμηματικές εικόνες του κινούμενου αλόγου, τεκμηριώνοντας τον παραπάνω ισχυρισμό.<sup>123</sup>

<sup>120</sup> Μτφρ. «*Εφιππη Κίνηση*».

<sup>121</sup> Aaron Scharf, “*Painting, Photography ...*”, ό.π.

<sup>122</sup> Κατά τη διάρκεια παραμονής του στο Πανεπιστήμιο της Πενσυλβάνια, ο Muybridge φωτογράφησε ανθρώπους και ζώα μελετώντας την κίνησή τους. Τα μοντέλα φωτογραφίζονταν – γυμνά ή με πολύ λίγα ρούχα – λαμβάνοντας μέρος σε ποικίλες δραστηριότητες, όπως για παράδειγμα να κατεβαίνουν σκάλες ή να μεταφέρουν κουβάδες με νερό. Μεταξύ του 1883 και 1886 είχε παράγει 100.000 εικόνες, μέρος των οποίων εκδόθηκαν σε μια συλλογή με τίτλο “*Animal Locomotion*”. Αξιοσημείωτο είναι ότι το έργο του Muybridge συμβάδισε με τις απαρχές της βιομηχανικής επιστήμης και με την ερμηνεία των «μηχανικών» κινήσεων στον αθλητισμό.

<sup>123</sup> Το παραπάνω εγχείρημα – για το πείραμα χρησιμοποιήθηκε ένα από τα άλογα ιπποδρομίας του Stanford, ονόματι Occident – το οποίο πρόβαλλε την κίνηση μέσα από μια σειρά ακίνητων εικόνων (καρέ) αποτελεί τον πρόδρομο της τεχνολογίας των κινούμενων εικόνων. Σύμφωνα με τον Anthony R. Guneratne, από το 1892 και έπειτα μεγάλα ακροατήρια κατέκλυζαν το Οπτικό Θέατρο στο Μουσείο Grevin στο Παρίσι όπου ο εφευρέτης Charles-Emile Reynaud παρουσίαζε ένα εφέ από ζωγραφισμένες κινούμενες εικόνες, γεγονός που καταδεικνύει τη λατρεία του κόσμου απέναντι στις οπτικές ψευδαισθήσεις.



Εικ. 17 Eadweard Muybridge's "The Horse in Motion" (1878).  
Courtesy International Museum of Photography at George Eastman House, New York

Ωστόσο, αυτό που ουσιαστικά κατόρθωσε μέσα από το ριζικό κόψιμο των εικόνων ήταν μια διάλυση και επανασύνδεση της ανθρώπινης αντίληψης, προβάλλοντας όχι τη φυσικότητα της όρασης αλλά το συστηματικό και δομικό της χαρακτήρα.<sup>124</sup> Έτσι, το αντιληπτικό πεδίο του θεατή καλείται από τη μια, να «αρπάξει» την άμεσα προβαλλόμενη στιγμή, και από την άλλη, να συνταχθεί σε μια διαδικασία «κοιμίματος και ραγίματος», ώστε να συνδέσει οπτικά τις κατατεταγμένες εικόνες. Η επαναστατική πρόοδος του έργου του ήταν, αφενός η ανάπτυξη υψηλών μηχανικών ταχυτήτων για τη δημιουργία αντιληπτικών ενοτήτων πέρα από της ικανότητες της ανθρώπινης όρασης, και αφετέρου, η διαδοχική αφηρημένη διάταξη των ενοτήτων αυτών έξω από τους όρους κάθε υποκειμενικής εμπειρίας.<sup>125</sup>

Συνεπώς, προηγούμενες οπτικές ανακρίβειες τώρα αποδεικνύονταν παραστατικά, καταρρίπτοντας, ταυτόχρονα, καθιερωμένες συμβάσεις στην τέχνη. Ο ίδιος ο Muybridge έχοντας πλήρη επίγνωση των επιπτώσεων που θα επέφερε το έργο του επισήμανε: «[...] έχουμε τόσο πολύ συνηθίσει να βλέπουμε στην τέχνη το συμβατικό τρόπο απόδοσης ενός αλόγου που καλπάζει, που ανεπαίσθητα έχει κυριαρχήσει στη συνείδησή μας και θεωρούμε την παρουσίαση αυτή αδιαμφισβήτητη μέχρι τη στιγμή που θα εκτινάξουμε όλες τις προκαταλήψεις και θα αναζητήσουμε την αλήθεια της αντικειμενικής παρατήρησης από την ίδια τη Φύση [...]».<sup>126</sup>

Ωστόσο, οι φωτογραφίες του Muybridge θεωρήθηκαν από κάποιους ψεύτικες, ενώ προβλήθηκε η άποψη ότι η χρήση τους θα αποτελούσε απάτη για την τέχνη, με τη δικαιολογία ότι η κάμερά του κατέγραφε περισσότερα και τόσο διαφορετικά σε σύγκριση με το ανθρώπινο μάτι. Ο αρθρογράφος Georges Gueroult, για παράδειγμα, γράφοντας στο περιοδικό *Gazette des Beaux-Arts* (Φεβρουάριος 1882), ισχυρίζεται ότι «οι θαμπές εικόνες κινούμενων μορφών αντιπροσώπευαν πιο πειστικά την οπτική αλήθεια, εφόσον με τη στιγμιαία φωτογραφία ενός αντικείμενου που βρίσκεται σε κίνηση όλη η αίσθηση της κίνησης χάνεται και το αντικείμενο στέκεται στα μάτια του θεατή προσδίδοντας μια αίσθηση ακινησίας», ενώ συμπλήρωνε ότι «η βροχή θα έπρεπε να αποδίδεται με γραμμές», υπονοώντας ότι θα έμοιαζε αστεία εάν κάθε σταγόνα απεικονιζόταν. Έτσι, οι αδιευκρίνιστες μορφές των διαβατών ή των οχημάτων στους πρώιμους μπρεσιονιστικούς πίνακες θα πρέπει να θεωρηθούν οπτικά ως αληθινές αναπαραστάσεις κινουμένων μορφών. Παρ' όλα αυτά, η χρήση θολών μορφών στους πίνακες στη διάρκεια του 1850 και 1860, καταδεικνύουν την προσπάθεια των καλλιτεχνών να αντιγράψουν με ακρίβεια τις εικόνες των πρώτων φωτογραφιών,

Antony R. Guneratne, "The Birth of a New Realism: Photography, Painting and the Advent of Documentary Cinema", *Film History*, Τόμ. 10, No. 2, Film, Photography and Television (1998), σ. 165-187.

<sup>124</sup> Noel Burch, *Life to Those Shadows*, μτφρ. Ben Brewster (Berkeley: University of California Press, 1990), σ. 11.

<sup>125</sup> Jonathan Crary, "1879: Unbinding Vision", *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999), σ. 144.

<sup>126</sup> Τα λόγια παρατίθεντο στο Aaron Scharf, "Painting, Photography...", ό.π. και προέρχονται από το βιβλίο του Eadweard Muybridge, *Animals in Motion*, London: 1899, σ. 164.

όταν ακόμη δεν υπήρχε η δυνατότητα ενός άμεσου παγώματος της εικόνας, με αποτέλεσμα να προβάλλονται οι κινούμενες φιγούρες ως θαμπά «φαντάσματα» (Εικ. 18 & 19).<sup>127</sup>



18



19

Εικ. 18 Panoramic photograph of Paris by Adolph Braun. Λεπτομέρεια της *Pont des Arts*, 1867, (Collection Societe Francaise de Photographie)

Εικ. 19 Emile Bernard, *Iron Bridge at Asnieres*, 1887, (λάδι σε μουσαμά), New York, The Museum of Modern Art

Εντούτοις, αν και οι παραπάνω μορφές στους πίνακες προσδίδουν μια φαινομενική οπτική ακρίβεια, αρχικά, ερμηνεύτηκαν ως ακατανόητες.<sup>128</sup> Από την άλλη μεριά, οι θολές μορφές δεν παρουσίαζαν μόνο κινούμενες φιγούρες αλλά απέδιδαν, ταυτόχρονα, την ίδια την κίνηση ενέχοντας βαθύτερες οπτικές και ψυχολογικές έννοιες.<sup>129</sup> Ως εκ τούτου, μόλις οι θολές κινούμενες μορφές αναγνωρίστηκαν, με τη συνδρομή της φωτογραφίας, ως αντιπροσωπευτικές οπτικές αλήθειες, τα αδρά σχεδιασμένα χαρακτηριστικά εισήλθαν στην καλλιτεχνική συνείδηση της εποχής. Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί ότι οι παγιωμένες εικόνες των άμεσων φωτογραφιών δεν εμφανίζονταν απαραίτητα πιο στατικές σε σύγκριση με τις αδιευκρίνιστες μορφές που ήταν εικαστικά αποδεκτές ως σύμβολα κίνησης. Επειδή, όμως, οι θολές εικόνες δίνουν την εντύπωση μορφών «σε κίνηση», οι παγιωμένες αντίστοιχα παρουσιάζουν τις μορφές σαν να είναι «έτοιμες να κινηθούν», εμπλέκοντας με τέτοιο τρόπο το «δημιουργικό» μάτι, ώστε η οπτική συνέχεια της κίνησης να προσλαμβάνεται μέσω μιας υποσυνείδητης διαδικασίας.<sup>130</sup>

### ***Ο Eadweard Muybridge και το «μηχανοποιημένο» μάτι***

Η τεχνολογία της φωτογραφίας πρόσφερε έναν νέο τρόπο οπτικής αντίληψης του κόσμου. Η νέα τεχνολογία μέσα από τη φαινομενικά μαγική ικανότητα μιας λεπτομερούς αποτύπωσης ρεαλιστικών εικόνων απ' ευθείας από τη φύση, υποσχέθηκε να κάνει τον κόσμο οικείο.<sup>131</sup> Ήδη από το παρελθόν, διάφορα μέσα όπως πίνακες, σκίτσα, τυπώματα, χάρτες, καθώς επίσης, και η λογοτεχνία έχουν περιγράψει τον κόσμο, όμως οι φωτογραφίες έχουν το πλεονέκτημα να συγχωνεύουν δύο αντιφατικά χαρακτηριστικά: από τη μία πλευρά, η φωτογραφία ως μέσο μηχανικής

<sup>127</sup> Aaron Scharf, "Painting, Photography...", ό.π.

<sup>128</sup> Για παράδειγμα, ο κριτικός, Louis Leroy, περιέγραψε τις φιγούρες στον πίνακα του Monet, *Boulevard des Capucines* (1873), σαν «αναρίθμητους μαύρους ράβδους».

<sup>129</sup> Η θεραπευτική προσέγγιση Γκεστάλτ (Gestalt), θεμελιωτής της οποίας είναι ο Γερμανός νευροψυχίατρος Fritz Perls, υπογραμμίζει ότι η οπτική εμπειρία των διασκορπισμένων μορφών και των θαμπών περιγραμμάτων συνιστούν σημαντικούς ψυχολογικούς παράγοντες που παρακινούν στη δημιουργία μιας αίσθησης της κίνησης, (παρατίθεται στο Aaron Scharf, "Painting, Photography...", ό.π.).

<sup>130</sup> Aaron Scharf, "Painting, Photography...", ό.π.

<sup>131</sup> Ο Joan M. Schwartz αναφέρει ότι μέσω των φωτογραφιών «οι όψεις του πλανήτη μας από τους τροπικούς μέχρι τους πόλους... γίνονται οικείοι». Joan M. Schwartz, "The Geography Lesson: Photographs and the Construction of Imaginative Geographies", *Journal of Historical Geography*, Τόμ. 22, no. 1 (1996): σ. 16-45.



αναπαραγωγής αντιμετωπίστηκε από την αρχή ως κάτι αντικειμενικό.<sup>132</sup> Η Susan Sontag γράφει ότι «είναι μια καταγραφή της πραγματικότητας, ομολογουμένως όπως καμία λεκτική αφήγηση, που παραμένει αμερόληπτη εφόσον μια μηχανή πραγματοποιεί την καταγραφή».<sup>133</sup>

Από την άλλη πλευρά, οι φωτογραφίες πάντα περικλείουν μια άποψη. Μπορούν, δηλαδή, διαρκώς να εμπλέκονται και να υποτάσσονται στην υπηρεσία κάθε είδους υπόθεσης. Το αποτέλεσμα είναι, σύμφωνα με τη Sontag, ότι η μυστικότητα που ενέχει η φωτογραφία επιτρέπει στις εικόνες να είναι ταυτόχρονα μια «αντικειμενική καταγραφή και μια προσωπική μαρτυρία, καθώς και ένα αξιόπιστο αντίγραφο μιας ρεαλιστικής στιγμής και ερμηνείας της πραγματικότητας. Ακόμα και ένα λογοτεχνικό έπος δεν θα κατόρθωνε ποτέ να φτάσει σε αυτή την αληθινή και κυριολεκτική αίσθηση της πραγματικότητας».<sup>134</sup>

Το πρωτοποριακό έργο του φωτογράφου Eadweard Muybridge και η σχέση του με τον καινοτόμο χρηματιστή και Πρόεδρο του Central Pacific Railroad, Leland Stanford, καταδεικνύει το πώς η εξέλιξη της τεχνολογίας της φωτογραφίας συμβάδισε με τη διαδικασία του καπιταλιστικού εκσυγχρονισμού. Ειδικότερα, η θυελλώδης ζωή του φτωχού μετανάστη από την Αγγλία αποτελεί αναμφίβολα ένα θέμα εξαιρετικού ενδιαφέροντος, καθώς τον έφερε σε επαφή με έναν από τους πλουσιότερους και πιο ισχυρούς άνδρες του κόσμου, ενώ τα επιτεύγματά του στην τέχνη και την επιστήμη τον καθιέρωσαν ως ένα διεθνούς φήμης ιστορικό πρόσωπο. Η Rebecca Solnit υποστηρίζει ότι «η αποξένωση η οποία αποτελεί χαρακτηριστικό της προσωπικής του ζωής είναι εμφανής στο έργο του. Η αυτονομία και η αποδέσμευση της όρασης στις φωτογραφίες του αποτυπώνουν την ταραγμένη ζωή του».<sup>135</sup> Εντούτοις, λίγοι φωτογράφοι πέτυχαν τόσα πολλά, αποτελώντας στη συνέχεια έμπνευση για τις επόμενες γενιές.

Παράλληλα, η Solnit διατείνεται ότι «ο μοντέρνος κόσμος, ο κόσμος που ζούμε, άρχισε στα 1870 και ο Muybridge βοήθησε αναντίρρητα στο ξεκίνημα αυτό». Ο τελευταίος μεταμόρφωσε με επιτυχία τη φωτογραφία σε ένα επιστημονικό εργαλείο που παγώνει την κίνηση. Το γεγονός αυτό αποκάλυψε έναν μυστικό κόσμο ταχύτητας που έως εκείνη την εποχή ήταν αθέατος και μη πιστευτός. Όπως ακριβώς ο σιδηρόδρομος βοήθησε τους ανθρώπους να κινούνται πιο γρήγορα από όσο μπορεί να προσφέρει η ίδια η φύση, όπως ο τηλεγράφος, επίσης, επέτρεψε την άμεση και στιγμιαία επικοινωνία, έτσι και οι φωτογραφίες του Muybridge συνέβαλαν με τη σειρά τους στην πραγματοποίηση του μεγάλου σχεδίου του 19<sup>ου</sup> αιώνα που δεν ήταν άλλο από τη συμπίεση του χώρου και του χρόνου (time-space compression).<sup>136</sup> Με τη φωτογραφία τα υποκείμενα καλούνται να δουν γρηγορότερα, να παρατηρήσουν ό,τι έχει κρυφτεί στη διάρκεια του χρόνου, και τέλος να ανασυντάξουν αυτές τις χρονικές στιγμές. Φαίνεται σαν ένα πέπλο να είχε περιβάλλει τις πιο βασικές κινήσεις και οι φωτογραφίες του Muybridge να έσκισαν το πέπλο αυτό για πάντα.<sup>137</sup>

Οι φωτογραφίες των «παγωμένων» αλόγων του Muybridge παρήχθησαν στο Palo Alto της Καλιφόρνια, υπό την εποπτεία και χορηγία του Leland Stanford. Όπως έχει προαναφερθεί, ο Muybridge μέσα από τις διαδοχικές εικόνες κινούμενων αλόγων κατόρθωσε να συντάξει, με τη συνδρομή υψηλών μηχανικών ταχυτήτων, αντιληπτικές ενότητες έξω από τα συνήθη όρια των ανθρωπίνων δυνατοτήτων και

<sup>132</sup> Steven Hoelscher, “Visualizing Stories of Time and Place”, *American Quarterly*, Τόμ. 56, No. 1 (Mar., 2004), σ. 201-211.

<sup>133</sup> Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2003), σ. 26.

<sup>134</sup> Ο.π.

<sup>135</sup> Rebecca Solnit, *River of Shadows: Eadweard Muybridge and the Technological Wild West*, New York: Viking, 2003.

<sup>136</sup> Ο Leo Marx στο έργο του παρατηρεί ότι τον 19<sup>ο</sup> αιώνα καμία έκφραση δεν εμφανίζεται τόσο συχνά στο «προοδευτικό» λεξιλόγιο της εποχής όσο «η εξάλειψη του χώρου και του χρόνου». Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, 35th anniversary (New York: Oxford University Press, 2000), σ. 194.

<sup>137</sup> Rebecca Solnit, *River of Shadows: Eadweard Muybridge...*, ό.π.



στη συνέχεια να τις διατάξει με όρους που δεν εμπίπτουν στην υποκειμενική εμπειρία. Η κατάκτηση στο έργο του Muybridge ερμηνεύεται όχι απλά ως την αποσύνθεση του αντιληπτικού πεδίου αλλά, επίσης, ως τη διεκδίκηση της όρασης να αρπάζει τη στιγμή, από την οποία όμως όραση ο χώρος έχει εξαλειφθεί. Ωστόσο, το έργο του Muybridge γίνεται καλύτερα αντιληπτό όταν ειδωθεί υπό το πρίσμα της επιτακτικής λογικής του καπιταλισμού, που έχοντας στόχο την επιτάχυνση της ροής του κεφαλαίου ωθείται στην εκμηδένιση του χώρου μέσα από την υιοθέτηση συστημάτων ελάττωσης του χρόνου, τα οποία την εποχή εκείνη οδήγησαν στον εκσυγχρονισμό των μέσων μεταφοράς και των μορφών επικοινωνίας.<sup>138</sup>

Ως απόρροια των παραπάνω ήταν η επίτευξη, μέσω της εφαρμογής νέων οπτικών μηχανικών διατάξεων, μείωσης του χρόνου της ανθρώπινης αντίληψης, ώστε να συμπίπτει με τις ταχύτητες των μέσων κυκλοφορίας και τηλεπικοινωνίας. Άρα, η βίαιη απόσπαση της αντίληψης από σταθερές χωρικές και χρονικές συντεταγμένες συμβαδίζει με τον ευμετάβλητο χαρακτήρα του καπιταλισμού που καταλύει καθετί σταθερό, συμπερίζοντας ανθρώπινα όντα και αγαθά στο βωμό της ανταλλαγής και της συνεχούς κυκλοφορίας. Συνεπώς, το έργο αναγγέλλει μια όραση συμβατή με την ομαλή επιφάνεια μιας παγκόσμιας αγοράς και των νέων μονοπατιών της ανταλλαγής.<sup>139</sup>

Σύμφωνα με τον John Ott, ο Stanford και οι οπαδοί του διέδωσαν τις παραπάνω φωτογραφίες με σκοπό να εδραιώσουν, να προωθήσουν και να «φυσικοποιήσουν» την ανάπτυξη του βιομηχανικού καπιταλισμού. Η «επιχρύσωση» της νέας αποστολής ήταν τόσο σημαντική για τους επιχειρηματίες όσο η κυκλοφορία του κεφαλαίου και της εργασίας. Έτσι, το φωτογραφικό αρχείο και ο διηπειρωτικός σιδηρόδρομος εμπλέκονται με ανεξίτηλο τρόπο. Γι' αυτό και δεν αποτελεί έκπληξη το ενδιαφέρον που επέδειξε ο ιδιοκτήτης και διαχειριστής του σιδηροδρόμου απέναντι στους μηχανισμούς της κίνησης των ζώων.<sup>140</sup> Αξίζει να αναφερθεί ότι ο Stanford πρόβαλλε τα φωτογραφικά πειράματα ως απόδειξη της δέσμευσής του προς το κοινό καλό, ως όφελος για την οικονομία και την τέχνη, και τέλος, ως πρότυπα της νέας βιομηχανικής επιταγής.<sup>141</sup> Για τον Stanford, ειδικότερα, η εκβιομηχάνιση ήταν συνώνυμη της προόδου. Μέσα από τα πειράματα αγωνίστηκε να πείσει τον κόσμο ότι ένα ζωντανό άλογο με ένα σιδερένιο (σιδηρόδρομος) «συμπεριφέρονται» με αξιοσημείωτα ίδιο τρόπο, επιμένοντας ταυτόχρονα, ότι το μηχανικό βλέμμα της αυτόματης κάμερας παράγει πιο ακριβείς αναπαραστάσεις σε αντίθεση με το φυσικό μάτι. Την ίδια στιγμή, πολλοί σύγχρονοι του αμφισβήτησαν το ρόλο και τη φύση της τεχνολογίας και της εκβιομηχάνισης, ενώ αρκετοί έκριναν την αντιληπτική αμεσότητα όχι ως κάτι θαυμαστό, αλλά ως ένα είδος γοτθικού τρόμου. Παρ' όλα

<sup>138</sup> Jonathan Crary, "1879: Unbinding Vision", *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999), σ. 82-148.

<sup>139</sup> Ο.π.

<sup>140</sup> Ως εκτροφέας αλόγων ιπποδρομίας, ο Stanford, απέδωσε την ταχύτητά τους στην εφαρμογή επιστημονικών αρχών από τον ίδιο. John Ott, "Iron Horses: Leland Stanford, Eadweard Muybridge and the Industrialized Eye", *Oxford Art Journal*, (Oxford University Press, 2005), σ. 407-428. Στην ίδια πηγή αναφέρεται ότι το 1891 ο Stanford είχε ισχυριστεί ότι όταν ξεκίνησε να εκτρέφει άλογα, άρχισε παράλληλα να μελετάει την ανατομία του αλόγου, μέχρι να έρθει η στιγμή που θα μπορούσε να διαχωρίσει το κάθε τμήμα του και να το συναρμολογήσει με τόση ακρίβεια, όπως ένας δεξιοτέχνης ωρολογοποιός που διαχειρίζεται τους μηχανισμούς ενός ρολογιού. "Senator Stanford's Plans", *Stanford Family Scrapbook* (Special Collections and University Archives, Stanford University, Stanford California), τόμ. 3, σ. 2.

<sup>141</sup> Σύμφωνα με άρθρο στο περιοδικό "Alta California", «Ο L. Stanford επιθυμούσε να μάθει πώς θα μεταμόρφωνε το άλογο του Occident σε ένα θαύμα του κόσμου... Ως ιδιοκτήτης θεωρούσε ότι οι εκπαιδευτές του αλόγου του δεν αποσπούσαν το καλύτερο δυνατό από αυτό, καταλήγοντας ότι υπάρχει από την πλευρά τους έλλειψη γνώσης, ενώ παράλληλα, όρισε μια σειρά από επιστημονικά πειράματα τα οποία θα πρόσφεραν πληροφορίες που ίσως αποδεικνύονταν όφελος προς όλους». "A California Discovery", *Alta California*, 08.07.1878, σ. 1, (παράτίθεται στο John Ott, "Iron Horses: Leland Stanford... , ό.π.).

αυτά, την εποχή εκείνη, επιχειρηματίες όπως ο Stanford απέκτησαν τεράστιες περιουσίες και ισχύ μέσα από την εκμηχάνιση και τη μεταξύ τους συνεργασία.<sup>142</sup>

Τα πορίσματα των φωτογραφικών πειραμάτων του Muybridge «αιχμαλώτισαν» το κοινό του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Η διαρκής επιμονή για τεκμηρίωση της αλήθειας και ακρίβειας των αποτελεσμάτων – μέσα από δημόσιες εκθέσεις, άρθρα εφημερίδων και μαζικής παραγωγής λιθογραφίες – αποδεικνύει πόσο ασυνήθιστες θα είχαν φανεί οι παραπάνω εικόνες στους συγχρόνους του.<sup>143</sup> Σύμφωνα με τον Stanford και τους συνεργάτες του, η επιτυχία και η σημασία των φωτογραφιών οφειλόταν στην υποβολή των αλόγων σε ένα φάσμα αυτόματων μηχανισμών. Σε κάθε φάση της παραγωγής τους ο επιχειρηματίας προωθούσε τα πειράματα ως προϊόν της επιστήμης - πλαισιώνοντας το εγχείρημα με επιστημονικό κύρος – υποστηρίζοντας, ταυτόχρονα, ότι το έργο βασιζόταν σε πρόσφατες επιστημονικές έρευνες και ότι μηχανές είχαν περισυλλέξει τα δεδομένα της έρευνας, προβάλλοντας έτσι την αντικειμενικότητά του.<sup>144</sup>

Το πιο σημαντικό επίτευγμα των φωτογραφιών του Muybridge ήταν το γεγονός ότι παρότρυναν τους θεατές να φανταστούν το άλογο – και ό,τι απαρτίζει την φύση – ως ένα είδος μηχανής. Οι φωτογραφίες απαιτούσαν από τους θεατές να αντιληφθούν το ζώο με ένα τελείως ρηξικέλευθο τρόπο, δηλαδή, ως μια δυναμική και ατελείωτη παρουσίαση από διαδοχικές σειρές αυτόματων κινήσεων. Με άλλα λόγια, οι αποσπασματικές εικόνες πρόβαλλαν ένα λεπτομερές, μεθοδευμένο και τεχνητά αναλυτικό καρέ ιππικών κινήσεων.<sup>145</sup> Συνεπώς, το άλογο που για εκατοντάδες χρόνια ήταν ο θεμελιώδης τρόπος μετακίνησης αλλά και ένδειξη κοινωνικής υπεροχής στις ανθρώπινες κοινωνίες - «κίνηση με όχημα» - τώρα συμβολικά αποσυντίθεται σε ποσοτικές και άψυχες ενότητες χρόνου και κίνησης.<sup>146</sup>

Ο J.D.B. Stillman, επιστήμονας του 19<sup>ου</sup> αιώνα, εκφράζει στο έργο του ότι «η κίνηση και η δυναμική του αλόγου στις φωτογραφίες είναι τόσο απόλυτα αρμονική όσο η κίνηση μιας αντλίας ατμού».<sup>147</sup> Επίσης, την ίδια εποχή, πολλοί σχολιαστές θεώρησαν τις παραπάνω εξελίξεις ενθαρρυντικές, ενώ παράλληλα, στα λόγια τους διακρίνεται και η επιρροή της θεωρίας του Κάρολου Δαρβίνου περί εξέλιξης των ειδών. Έτσι, σε άρθρο του *San Francisco Call* (1879), αναφέρεται: «Αυτές οι εικόνες ίσως οδηγήσουν σε μια καλύτερη επιλογή συστημάτων εκτροφής αλόγων, εκτρέφοντας εκείνα που παρουσιάζουν μεγαλύτερες δυνατότητες και περιορίζοντας τα «κατώτερης» ποιότητας, καθιστώντας με αυτό τον τρόπο την επιστήμη αρωγό της φύσης και εξασφαλίζοντας την επιβίωση των πιο ικανών».<sup>148</sup> Η επικρατούσα άποψη, επομένως, «φυσικοποιούσε» επιτεύγματα πάνω στη μηχανοποιημένη κίνηση, όπως ακριβώς ήταν η εμπειρία που πρόσφερε ο σιδηρόδρομος.

Το έργο του Muybridge διεύρυνε τα όρια της μηχανοποίησης, εγκαθιστώντας την στο πεδίο της αντίληψης και εξυμνώντας ένα νέο είδος, αυτό της αυτοματοποιημένης όρασης.<sup>149</sup> Για τους περισσότερους θεωρήθηκε ότι οι φωτογραφίες του αποκάλυψαν

<sup>142</sup> John Ott, "Iron Horses: Leland Stanford...", ό.π.

<sup>143</sup> Irma B. Jaffe, "The Flying Gallop: East and West", *Art Bulletin*, τόμ. 65, no. 2, June 1983, σ. 183-200.

<sup>144</sup> John Ott, "Iron Horses: Leland Stanford...", ό.π.

<sup>145</sup> Η Linda Williams υποστηρίζει ότι το εγχείρημα του Muybridge πρόσφερε μια εικόνα του σώματος ως μηχανισμού, δηλαδή, ήταν μια αντανάκλαση της μηχανικής φύσης του ίδιου του μέσου. Linda Williams, "Film Body: An Implantation of Perversions", *Cine Tracts*, τόμ. 12, no. 3-4, Winter 1981, σ. 20.

<sup>146</sup> Jonathan Crary, "1879: Unbinding Vision...", ό.π.

<sup>147</sup> J.D.B. Stillman, *The Horse in Motion*, (James R. Osgood and Company: Boston, 1882).

<sup>148</sup> "Canine Photography", *San Francisco Call*, 23.12.1879, σ. 6, (παράτιθεται στο John Ott, "Iron Horses: Leland Stanford...", ό.π.).

<sup>149</sup> Ο Stillman, σε μια προσπάθεια να καθισχύσει τις αμφιβολίες των σκεπτικιστών όσον αφορά την αλήθεια και ακρίβεια των φωτογραφιών, τόνισε ότι η επιστημονική θεωρία (afterimage) - σχετικά με το είδωλο που παραμένει για λίγα λεπτά στο αμφιβληστροειδή του ματιού - εξηγεί γιατί ο κόσμος έβλεπε ένα άλογο που καλπάζει όπως ακριβώς ένα παιδικό παιχνίδι που δεν

την παραπλανητική ιδιότητα του ανθρώπινου ματιού, υπερβαίνοντας και επεκτείνοντας τελικά τα όρια της όρασης. Υπήρξε ο ισχυρισμός ότι τα συμβατικά ανθρώπινα μάτια ωχριούσαν σε σύγκριση με το αυτόματο βλέμμα. Στην πραγματικότητα ο σιδηρόδρομος και το φωτογραφικό καρέ τέμνονται πάνω σε παράλληλες γραμμές, εγκαθιδρύοντας μια νέα αντίληψη του χρόνου πέρα από τις δυνατότητες της ανθρώπινης όρασης. Η θέα από το κινούμενο τραίνο και οι διαδοχικές εικόνες κινούμενων αλόγων αποτέλεσαν τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος.<sup>150</sup>

Την ίδια στιγμή, ο τρόπος θέασης του κόσμου υπόκειντο σε μια διαδικασία επαναξιολόγησης, στηριζόμενος σε ένα σύνολο θεωριών που αντανάκλουν και συνεισέφεραν στην αυξανόμενη πρόοδο της εκβιομηχάνισης. Για παράδειγμα στη βιολογία, το έργο του Κάρολου Δαρβίνου φιλοτεχνούσε έναν κόσμο που συνεχώς υποβαλλόταν σε υπολογιστικούς μηχανισμούς. Έτσι, νέα οικονομικά μοντέλα εισήχθησαν στη βάση της παραγωγής και ο τρόπος ζωής ρυθμίστηκε τόσο με τους κύκλους της φύσης όσο και με τους νέους υπολογισμούς των αόρατων δυνάμεων της παγκόσμιας αγοράς.<sup>151</sup>

Τα φωτογραφικά πειράματα δεν απέδειξαν μόνο τον τρόπο κίνησης του αλόγου αλλά, ουσιαστικά, συνόρισαν την αναγκαιότητα και το αναπόφευκτο μιας νέας συνεταιρικής βιομηχανικής αποστολής υποστηριζόμενη από επιστημονικό κύρος, διοικητική επίβλεψη και, τέλος, πολύπλοκες καπιταλιστικές τεχνολογίες. Οι αυτοματοποιημένες μηχανές αποδείχθηκαν, εν τέλει, πιο αποτελεσματικές σε σχέση με τα άλογα και τους ανθρώπους.<sup>152</sup>

Συνοψίζοντας, η νέα ιδεολογία ενός μηχανοποιημένου κόσμου νομιμοποίησε την επιστημονική εξουσία και «φυσικοποίησε» τη βιομηχανική επιτάχυνση και επέκταση. Οι φωτογραφίες του Muybridge ανέδειξαν την υπεροχή της αυτόματης όρασης και την ανάγκη σταδιακής εκπαίδευσης του ανθρώπινου ματιού στις νέες οπτικές επιταγές της εκβιομηχάνισης.<sup>153</sup>

### **Ιμπρεσιονισμός, Φωτογραφία και θεωρίες χρωμάτων**

Η άμεση οπτική απόδοση των στιγμιαίων φωτογραφιών ήταν ένα είδος που κέντρισε ιδιαίτερα το ενδιαφέρον του ιμπρεσιονιστή ζωγράφου Edgar Degas, ο οποίος, ως δεινός φωτογράφος, ήταν ανάμεσα στους πρώτους καλλιτέχνες που αντιλήφθηκε ότι η φωτογραφία από τη μία, θα μπορούσε να διδάξει τους ζωγράφους, και από την άλλη, να τους δείξει τι δεν θα έπρεπε να μάθουν από εκείνη. Ο Degas μελετώντας επίμονα και κάνοντας χρήση του φωτογραφικού υλικού κατόρθωσε να αποσπάσει από αυτό τα πιο εκλεπτυσμένα και βασικά χαρακτηριστικά του, αποδίδοντας την αίσθηση της κίνησης με έναν τρόπο που δύσκολα θα απέδιδαν οι φωτογραφίες. Συνεπώς, οι πίνακές του προβάλλουν την αίσθηση της παροδικότητας και του συνεχούς μεταβλητού περιβάλλοντος, συνδυάζοντας, σύμφωνα με τον Paul Valery, την απόδοση της στιγμής με την αδιάκοπη εργασία στο στούντιο.<sup>154</sup>

Ο Degas φιλοτέχνησε σκίτσα με άλογα να καλπάζουν βασισμένα στις φωτογραφικές μελέτες του Muybridge, οι οποίες παρείχαν στον καλλιτέχνη τη δυνατότητα αναπαράστασης της αίσθησης της κίνησης, με αποτέλεσμα τα σκίτσα του

---

ήταν άλλο από το ξύλινο κουνιστό αλογάκι. Στην ουσία, το ανθρώπινο μάτι δύναται να καταγράψει τα μέλη ενός αλόγου την ώρα της μέγιστης προέκτασής τους όταν δηλαδή, όπως ένα εκκρεμές, κινείται πολύ αργά. J.D.B. Stillman, *The Horse...*, ό.π.

<sup>150</sup> John Ott, "Iron Horses: Leland Stanford...", ό.π.

<sup>151</sup> Michael L. Smith, *Pacific Visions: California Scientists and the Environment, 1850-1915*, (Yale University Press: New Heaven & London, 1987), σ. 2.

<sup>152</sup> John Ott, "Iron Horses: Leland Stanford...", ό.π.

<sup>153</sup> Ό.π.

<sup>154</sup> Paul Valery, *Degas, Manet, Morisot*, μτφρ. David Paul, London, 1960, 1<sup>η</sup> έκδ. στο Degas Danse Dessin, Paris (1938).

να παρουσιάζουν μια αξιοσημείωτη ομοιότητα με τις διαδοχικές φωτογραφίες κινούμενων αλόγων του Muybridge. Πολλοί καλλιτέχνες της εποχής για την εκτέλεση των έργων τους εκμεταλλεύτηκαν την παραπάνω νέα πηγή πολύτιμων πληροφοριών. Ένας από αυτούς ήταν ο Thomas Eakins, σύγχρονος του Degas, του οποίου το έργο αντικατοπτρίζει την επιρροή των φωτογραφιών του Muybridge. Στον πίνακά του με τίτλο *“The Fairman Rogers Four-in-Hand”* (1879), προβάλλει το στιγμιαίο χρόνο, και υπακούοντας στις οπτικές επιταγές των φωτογραφιών αποδίδει τέσσερις συνεχόμενες φάσεις ιππικής κίνησης, ενώ παράλληλα, απεικονίζει τις ρόδες του οχήματος με τέτοιο τρόπο, ώστε να δίνουν την εντύπωση ότι συνεχίζουν να κινούνται (Εικ. 20).



Εικ. 20 Thomas Eakins, *The Fairman Rogers Four-in-Hand*, 1879, (λάδι σε μουσαμά), The Philadelphia Museum of Art

Ο Degas εμπνευσμένος από την ικανότητα της κάμερας να συλλαμβάνει ελεύθερα σκηνές – χωρίς να απαιτείται πόζα – απέδωσε στους πίνακες του, ιδιαίτερα στις απεικονίσεις χορευτών,<sup>155</sup> την αίσθηση του τυχαίου – τη λεγόμενη «αναπάντεχη στιγμή» - δίνοντας, ταυτόχρονα, την εντύπωση ότι και ο ίδιος ο καλλιτέχνης καθ' όλη τη διάρκεια της εκτέλεσης βρισκόταν «εν κινήσει». Η προβολή του «φωτογραφικού στιγμιότυπου» ('snapshot effects') που διαφαίνεται στους πίνακες του Degas, αποδίδει την πρόθεση του καλλιτέχνη να αναπαραστήσει στον καμβά ένα μοτίβο, που να δίνει στο θεατή την εντύπωση της έλλειψης χρόνου και της ανάγκης ενός γρήγορου παγώματος της εικόνας. Η ημιτελής εικόνα αποτελεί, επομένως, ένδειξη της «βιασύνης» του ζωγράφου, την οποία με πολύ δεξιοτεχνία μεταδίδει στο θεατή μέσα από την εκτέλεση του έργου.<sup>156</sup>

Έτσι, στον πίνακά του με τίτλο *“The Dance Lesson”* (1879), μερικές από τις μπαλαρίνες κάνουν εξάσκηση, άλλες προσαρμόζουν τα κουστούμια τους, ενώ άλλες απλώς περιμένουν (Εικ. 21). Τα υποκείμενα στον πίνακα έχουν «συλληφθεί» και αποδοθεί με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργείται η εντύπωση στο θεατή ότι ο καλλιτέχνης παρέστη τυχαία ενώπιον μιας ιδιωτικής σκηνής. Το εντυπωσιακό σε αυτούς τους πίνακες είναι η μαεστρία του καλλιτέχνη στην εικονογραφική μορφή, που μας καλεί να σαρώσουμε την εικόνα από άκρη σ' άκρη - από το προσκήνιο στο βάθος. Ενώ οι περισσότερες από τις μπαλαρίνες είναι σε στατική πόζα αυτή η

<sup>155</sup> Μολονότι οι μπαλαρίνες επρόκειτο να γίνουν ένα από τα κύρια θέματα του Degas, η στάση του απέναντί τους δεν ήταν καθόλου ρομαντική. Αντιλαμβανόταν ότι ο χορός είναι ένα είδος δουλειάς και έπειτα να τονίζει όλο και περισσότερο όχι τη χάρη των μορφών του, αλλά τη σωματική προσπάθεια και τις δυσκολίες της ζωής του χορευτή. Ορισμένες φιγούρες απεικονίζονται να εκτελούν ασκήσεις στη σκηνή ή στα παρασκήνια, ενώ άλλες να κάνουν πρόβα για παραστάσεις. Καθώς τις παρατηρούσε, ο Degas κατέγραφε τι πολλαπλές κινήσεις ενός άκρου, θυμίζοντας έντονα τις φωτογραφίες του Muybridge.

<sup>156</sup> E. H. Gombrich Reviewed work(s), *Moment and Movement in Art Author(s)*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Τόμ. 27 (1964), σ. 293-306.

σαρωτική κίνηση του βλέμματος του θεατή προσδίδει μια διακριτή κινητικότητα σε κάθε σκηνή.<sup>157</sup>



Εικ. 21 Edgar Degas, *The Dance Lesson*, 1879, (λάδι σε μουσαμά),  
National Gallery of Art, Washington

Ένα άλλο χαρακτηριστικό που διακρίνει τους πίνακες του Degas είναι οι ακεντράριστες συνθέσεις και οι κομμένες μορφές, στοιχεία που αναδεικνύουν για άλλη μια φορά την επίδραση των φωτογραφικών τεχνικών στο έργο του. Ένα παράδειγμα των παραπάνω ανάμεικτων επιδράσεων είναι ο πίνακας, με τίτλο “*The Rehearsal*” (1877), στον οποίο μια ελικοειδής σκάλα κρύβει μερικές από τις μορφές στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης (Εικ. 22).<sup>158</sup> Η τεχνική των κομμένων μορφών και αντικειμένων στους πίνακες του Degas επέτειναν το τυχαίο και προσωρινό χαρακτήρα του προβαλλόμενου θέματος, υπονοώντας την ύπαρξη μιας συνέχειας έξω από τις φυσικές διαστάσεις του πλαισίου της εικόνας, όπως ακριβώς συνέβαινε και με τις στερεοσκοπικές φωτογραφίες, κυρίως, εκείνες που παρουσίαζαν εικόνες πόλεων και παρήχθησαν σε ποσότητες από το 1860 και έπειτα.<sup>159</sup>



Εικ. 22 Edgar Degas, *The Rehearsal*, 1877, (λάδι σε μουσαμά),  
Collection of Culture and Sport, Glasgow

Επιπλέον, η κάθετη και οριζόντια σειρά στοίχισης – τεχνική του φωτομοντάζ - των διαδοχικών φωτογραφιών του Muybridge επηρέασαν με τη σειρά τους το έργο του Degas, γεγονός που διαφαίνεται χαρακτηριστικά στον πίνακά του με τίτλο “*Frieze of Dancers*” (1895), (Εικ. 23). Παρ’ όλο που ο Degas υιοθέτησε στην εκτέλεση του έργου του για την απόδοση μιας κοινής στάσης των μορφών - ειδωμένης μέσα από τέσσερις διαφορετικές οπτικές γωνίες – την τεχνική του

<sup>157</sup> William E. Melin, “Photography and the Recording Process...”, ό.π.

<sup>158</sup> Edward Lucie-Smith, *Παγκόσμια Ιστορία...*, ό.π.

<sup>159</sup> Aaron Scharf, “Painting, Photography...”, ό.π.

«κοψίματος και της συναρμολόγησης», κατόρθωσε, στοιχίζοντάς τες σε οριζόντια διάταξη, να προβάλλει μια αρμονική σύνθεση.<sup>160</sup>



Εικ. 23 Edgar Degas, *Frieze of Dancers*, 1895, (λάδι σε μουσαμά),  
The Cleveland Museum of Art

Η συλλογή φωτογραφιών του Muybridge με τίτλο “*Animal Locomotion*”, που εκδόθηκε στα 1887 και περιλάμβανε περισσότερες από 20.000 φιγούρες ανθρώπων και ζώων σε «τυχαίες» καθημερινές δραστηριότητες, αποτέλεσε για τους καλλιτέχνες, - με το μεγαλύτερο ποσοστό αυτών σε Ευρώπη και Αμερική να έχουν γίνει συνδρομητές - ένα περιεκτικό βιβλίο βιολογικής αναφοράς (Εικ. 24).<sup>161</sup> Για παράδειγμα, πίνακες του Degas που απεικονίζουν σε ποικίλες φάσεις κίνησης γυναίκες να πλένονται, να σκουπίζονται μετά το μπάνιο ή να χτενίζουν τα μαλλιά τους παραλληλίζονται με φωτογραφίες γυναικείων και ανδρικών μορφών από την παραπάνω συλλογή του Muybridge (Εικ. 25).



Εικ. 24 Eadweard Muybridge «Χτίστης τούβλων», (*Bricklaying*),  
Plate 505 from *Animal Locomotion* (1887)

Η μεγάλη πρωτοτυπία των παραπάνω εικόνων στους πίνακές του είναι ότι οι γυναίκες δεν δείχνουν να αντιλαμβάνονται καθόλου ότι τις παρατηρούν. Μέσα από το ρεαλισμό της κίνησης και της στάσης, η ζωώδης ποιότητα των μορφών που αναδύεται είναι έντονη, χωρίς να υπάρχει κανένας υπαινιγμός εσωτερικότητας ή πνευματικότητας.<sup>162</sup>

<sup>160</sup> Ο Antony R. Guneratne αναφέρει ότι το αποτέλεσμα των διαδοχικών πάνελ, τα οποία χαρακτηρίζονται από χωρική ασυνέχεια και χρονική ταυτοσημία, επέσπευσαν τη δημιουργία μιας τεχνικής κοινής χρήσεως στις αφηγηματικές κινηματογραφικές ταινίες, που κωδικοποιήθηκε με τον όρο «παράλληλη καταγραφή». Antony R. Guneratne, “The Birth of a New Realism: Photography, Painting...”, ό.π.

<sup>161</sup> Aaron Scharf, “Painting, Photography...”, ό.π.

<sup>162</sup> Σύμφωνα με τα λόγια του Degas «μέχρι τώρα το γυμνό απεικονιζόταν σε πόζες που προϋπέθεταν κοινό, αλλά οι γυναίκες μου είναι απλές γυναίκες που δεν ενδιαφέρονται για τίποτα άλλο εκτός από τη σωματική εμπειρία». Edward Lucie-Smith, *Παγκόσμια Ιστορία...*, ό.π.





Εικ. 25 Edgar Degas, *Woman in the Bath*, 1886, (παστέλ σε χαρτί), Hill-Stead Museum, Farmington, Connecticut

Η ζωγραφική, όπως και η φωτογραφία, εξαρτάται από τις τονικές επιδράσεις του φωτός και της σκιάς, γι' αυτό και πολλοί καλλιτέχνες από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα εστίασαν στην εξερεύνηση αυτού του πεδίου. Η φωτογραφία σύντομα καθόρισε τα βασικά χαρακτηριστικά του χρωματικού τόνου, της αντίληψης και της σύνθεσης στη ζωγραφική.<sup>163</sup> Έτσι, φωτογραφικά πειράματα σύνθεσης και ρύθμισης του φωτός αποδείχτηκαν χρήσιμα στις μετέπειτα συνθέσεις των Ιμπρεσιονιστών, οι οποίοι «έσπασαν» το φως στα συστατικά του χρώματα. Τα προφητικά λόγια του Charles Baudelaire, το 1859, καταδεικνύουν τη διείσδυση της φωτογραφίας στο πεδίο της εικόνας που έως τότε αποτελούσε αποκλειστικότητα των ζωγράφων, αλλάζοντας αναπόφευκτα τον τρόπο εργασίας των τελευταίων: «Είμαι πεπεισμένος ότι οι προβληματικά εφαρμοσμένες αξιοποιήσεις της φωτογραφίας [...] έχουν συνεισφέρει αρκετά στη βελτίωση του ταλέντου της γαλλικής τέχνης [...] αυτή η βιομηχανία με το να εισβάλλει στο χώρο της τέχνης έγινε ο πιο θανάσιμος εχθρός της [...] εάν επιτραπεί στη φωτογραφία να συμπληρώσει την τέχνη σε κάποιες από τις λειτουργίες της, σύντομα θα ρουφήξει ή θα εκμαυλίσει αυτή ολοκληρωτικά [...]».<sup>164</sup>

Πράγματι, ο τρόπος που οι καλλιτέχνες χειρίστηκαν το φως στην εκτέλεση των έργων τους, αναδεικνύοντάς το σε πιο σημαντικό στοιχείο από ότι το υποκείμενο που απεικονιζόταν, καταδεικνύει την επίδραση της φωτογραφίας στη ζωγραφική τέχνη, και ειδικότερα στον Ιμπρεσιονισμό. Η σπουδαιότητα της φωτογραφίας δεν έγκειται μόνο στο ότι ήταν ένα σπουδαίο εργαλείο για τους καλλιτέχνες, αλλά στον τρόπο που επέδρασε στο ύφος και την τεχνοτροπία της ζωγραφικής. Πολλοί ζωγράφοι είχαν παραδεχτεί την επιρροή και συνδρομή τού μέσου στο έργο τους.<sup>165</sup> Ο Pablo Picasso, για παράδειγμα, ένιωθε ότι «[...] όταν βλέπει κανείς τι εκφράζει μέσω της φωτογραφίας, συνειδητοποιεί όλα όσα δεν μπορεί πια να είναι το αντικείμενο του πίνακα [...] η φωτογραφία έχει φτάσει στο σημείο όπου είναι ικανή να απελευθερώσει τη ζωγραφική ακόμα και από το ίδιο το υποκείμενο [...]».<sup>166</sup> Ο Γάλλος ζωγράφος και γλύπτης του 20<sup>ου</sup> αιώνα και ένας από τους εισηγητές του κυβισμού Georges Braque, από την άλλη μεριά, πίστευε ότι «η φωτογραφία απελευθέρωσε τη ζωγραφική από την υποχρέωση να διηγείται μια ιστορία».<sup>167</sup>

Στη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αι. διάφορες επιστημονικές μελέτες, όπως ήταν το έργο με τίτλο “*Theory of Colours*” του Johann Wolfgang von Goethe (βλ. Κεφ. 1), ασχολήθηκαν με το χρώμα, τις οπτικές επιδράσεις και την αντίληψη και ήταν σε θέση

<sup>163</sup> Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «η ζωγραφική έπρεπε τώρα να συμβιβαστεί με την ιδέα ότι θα κρίνεται με βάση τα κριτήρια της φωτογραφίας», Βάλτερ Μπένγιαμιν, «Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας», στο *Δοκίμια για την τέχνη*, Κάλβος, Αθήνα 1978, σ. 47-68.

<sup>164</sup> Charles Baudelaire, *The Mirror of Art*, μτφρ. Jonathan Mayne, London, 1955, σ. 225.

<sup>165</sup> William E. Melin, “Photography and the Recording Process...”, ό.π.

<sup>166</sup> Van Deren Coke, “The Painter and the Photograph: ...”, ό.π. σ. 299.

<sup>167</sup> Ό.π., σ. 30.



να ερμηνεύσουν προγενέστερες επιστημονικές έρευνες, καθιστώντας τες κατανοητές σε όλους. Ο Γάλλος χημικός Michael Chevreul άσκησε ίσως τη μεγαλύτερη επιρροή στους καλλιτέχνες του καιρού του.<sup>168</sup> Η μεγάλη συνεισφορά του ήταν η παραγωγή ενός περιστρεφόμενου τροχού πάνω στον οποίο υπήρχαν βασικές και δευτερεύουσες αποχρώσεις. Όπως ήδη έχει προαναφερθεί οι ιμπρεσιονιστές ζωγράφοι ενδιαφέρθηκαν για την αλληλεπίδραση των χρωμάτων και έκαναν εκτεταμένη χρήση των συμπληρωματικών χρωμάτων στους πίνακές τους. Ο Chevreul, στα έργα του (*The Principles of Harmony and Contrast of Colors*, 1839), συμβούλευε τους καλλιτέχνες να μην ζωγραφίζουν απλά το χρώμα πάνω στο αντικείμενο που απεικονίζεται, αλλά να προσαρμόζουν τα χρώματα με τέτοιο τρόπο ώστε να επιτυγχάνεται αρμονία - και είναι αυτή η αρμονία που ο Seurat αποκαλούσε «συναίσθημα».

Ο Georges P. Seurat υιοθέτησε τις θεωρίες περί χρωμάτων, προβάλλοντας μια πιο επιστημονική προσέγγιση στους πίνακές του. Πίστευε ότι ο ζωγράφος μπορούσε να χρησιμοποιήσει το χρώμα για να αποδώσει αρμονία και συναίσθημα στο έργο του με τον ίδιο τρόπο που ένας μουσικός χρησιμοποιεί την παραλλαγή. Θεωρούσε ότι η γνώση των κανόνων που διέπουν την αντίληψη και την όραση μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για να δημιουργήσει μια νέα οπτική γλώσσα στην τέχνη.<sup>169</sup>

Ο Seurat είναι γνωστός για τον νέο τρόπο ζωγραφικής που εισήγαγε μέσω της επινόησης της τεχνικής του ντιβιζιονισμού.<sup>170</sup> Το μεγάλο σε έκταση έργο του με τίτλο “*A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte*” (1884 - 86), αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους πίνακες του 19<sup>ου</sup> αιώνα που άλλαξε την κατεύθυνση της μοντέρνας τέχνης, εγκαινιάζοντας τον Νέο-ιμπρεσιονισμό και αποτελώντας μέρος μιας συνεχιζόμενης προσπάθειας για τη δημιουργία ενός νέου ύφους (Εικ. 26).<sup>171</sup> Συγκεκριμένα, ο πίνακας αναπαριστά Παριζιάνους της μεσαίας τάξης να απολαμβάνουν μια εκδρομή στις όχθες του Σηκουάνα, συμμετέχοντας σε ποικίλες δραστηριότητες.<sup>172</sup> Με αφετηρία τη μελέτη του φωτός, ο ντιβιζιονισμός που τελειοποίησε ο Seurat συνίστατο σε αναρίθμητα σημαδάκια ή τελείες χρώματος ομοιόμορφα τοποθετημένες πάνω στον καμβά. Η ιδέα ήταν ότι όλα αυτά τα σημεία καθαρού χρώματος θα ενώνονταν στον αμφιβληστροειδή των θεατών - υπό την προϋπόθεση ότι θα στέκονταν στη σωστή απόσταση από τον πίνακα - και θα έδιναν

<sup>168</sup> Ο M. Chevreul επισκεύαζε παλιές ταπετσαρίες και κατά τη διάρκεια της εργασίας του παρατήρησε ότι ο μόνος τρόπος να επισκευάσει κανείς κατάλληλα ένα κομμάτι ταπετσαρίας ήταν να λάβει υπόψη του την επίδραση των χρωμάτων γύρω από το μάλινο ύφασμα που έλειπε. Αυτό σήμαινε ότι δεν μπορούσε να παράγει ξανά τον ίδιο χρωματικό τόνο εκτός και αν αναγνώριζε τις βαφές που το περιέβαλλαν. Έτσι, ανακάλυψε ότι δύο διπλανά χρώματα θα είχαν το αποτέλεσμα ενός άλλου χρώματος όταν τα έβλεπε κανείς από απόσταση. Η ανακάλυψη αυτού του φαινομένου έγινε η βάση της τεχνικής του ντιβιζιονισμού των ιμπρεσιονιστών. Ο Chevreul ανακάλυψε, επίσης, ότι το «φωτοστέφανο» που βλέπει κανείς όταν κοιτάζει ένα χρώμα είναι στην πραγματικότητα το αντίθετο ή το συμπληρωματικό του χρώμα. Για παράδειγμα: όταν κοιτάζει κανείς ένα κόκκινο αντικείμενο, ίσως δει ένα κυανό φωτοστέφανο στο γνήσιο αντικείμενο. Αυτό το συμπληρωματικό χρώμα (κυανό αντί για κόκκινο) οφείλεται στην επιμονή του αμφιβληστροειδούς του ματιού.

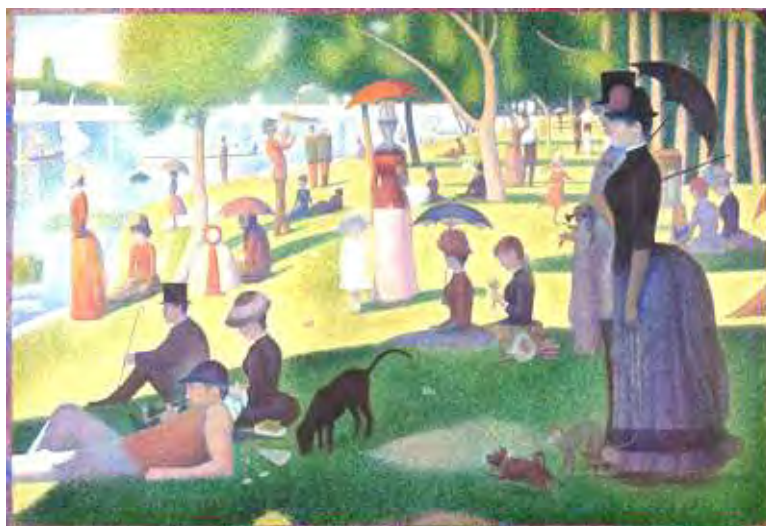
<sup>169</sup> Ο Seurat στήριξε την τεχνική του την στην ανάλυση του φωτός στα τρία βασικά χρώματα (κόκκινο, κίτρινο, μπλε), σύμφωνα με τη θεωρία του M. Chevreul.

<sup>170</sup> Τεχνοτροπία των ιμπρεσιονιστών ζωγράφων που επιδίωκε τη δημιουργία των διαφόρων χρωματικών τόνων και της ανάλογης οπτικής εντύπωσης όχι με ανάμειξη των χρωμάτων πάνω στην παλέτα (παραδοσιακή μέθοδος), αλλά με την παράθεση μικρών κουκκίδων καθαρού χρώματος ή με την τοποθέτηση του ενός χρώματος πάνω στο άλλο στην επιφάνεια του πίνακα. (ετυμ. Γαλλ. *divisionism: διαίρεση*).

<sup>171</sup> Αν και ο Seurat είναι άμεσος διάδοχος του Renoir, με τον οποίο διατηρούσε δεσμούς, ο τελευταίος ήταν εντελώς αντίθετος με το έργο του Seurat το οποίο θεωρούσε ψυχρό, μηχανικό και βιομηχανοποιημένο. Edward Lucie-Smith, *Παγκόσμια Ιστορία...*, ό.π.

<sup>172</sup> Από τη στιγμή που το έργο εκτέθηκε εξέγερσε ποικίλα σχόλια τόσο για το γεωμετρικό του σχέδιο όσο και για την χρήση της διαιρετικής τεχνικής του. Στις φιγούρες λόγω ακαμψίας τούς αποδόθηκαν χαρακτηρισμοί όπως «ξύλινες μαριονέτες» ή «μικροκαμωμένοι στρατιώτες», ενώ η σύνθεσή του χαρακτηρίστηκε «αιγυπτιακή» ή «γοθική», και το έργο κρίθηκε συνολικά ως άγυχο και κακής ποιότητας. Niels Luning Prak, “Seurat’s Surface Pattern and Subject Matter”, *The Art Bulletin*, τόμ. 53, No 3 (Sep., 1971), σ. 367 – 378. Σύμφωνα με τον Schapiro «η ακαμψία αυτή δεν μπορεί πραγματικά να παρουσιαστεί ή να επιβεβαιωθεί ολοκληρωμένα είναι απλά η αίσθησή ή η πεποίθησή της ενότητας και της τελειότητας που μας διακρίνει και μας οδηγεί στην υπερβολή, κρίνοντας το τελικά ως άκαμπο». Meyer Schapiro, “Seurat and La Grande-Jatte”, *The Columbia Review*, November, 1935, τόμ. 12, σ. 157-165.

ένα πιο φωτεινό και παλλόμενο αποτέλεσμα από αυτό που θα μπορούσε να επιτευχθεί με οποιοδήποτε άλλο μέσον. Συνεπώς, οι μικροσκοπικές πολύχρωμες τελείες επιτρέπουν στο μάτι του θεατή να αναμειγνύει οπτικά τα χρώματα, σε αντίθεση με το να ήταν τα χρώματα φυσικά ανακατεμένα πάνω στον καμβά. Σύμφωνα με τον ιστορικό τέχνης E.H. Gombrich «[...] Πέρασε κάμποσος καιρός προτού να μάθει το κοινό ότι, για να εκτιμήσει κανείς έναν ιμπρεσιονιστικό πίνακα, έπρεπε να τον βλέπει από μακριά, κι έτσι να χαρεί ένα θαύμα: αινιγματικά κομμάτια από χρώμα να αποκτούν ξαφνικά νόημα και να ζωντανεύουν μπροστά στα μάτια του. Αυτός ήταν ο πραγματικός στόχος των ιμπρεσιονιστών, να κατορθώσουν αυτό το θαύμα και να μεταθέσουν την εικαστική εμπειρία από το ζωγράφο στο θεατή».<sup>173</sup>



Εικ. 26 Georges P. Seurat *A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte*, 1884 – 86, (λάδι σε μουσαμά), Institute of Art, Chicago

Επίσης, ο τρόπος δόμησης του έργου του με ένα περίτεχνο πλέγμα από οριζόντιες και κάθετες γραμμές αποδεικνύει την επίδραση της φωτογραφίας, καθώς, αν και σέβεται βασικές αρχές της προοπτικής, ο καλλιτέχνης βλέπει τον κόσμο και το βάθος όχι ως μια ενότητα αλλά σαν μια αλληλουχία πλάνων. Με άλλα λόγια, η πραγματικότητα αντιλαμβάνεται σε συνάρτηση με μια διαφοροποιημένη θέση των επιπέδων του βάθους.

Η έννοια της οπτικής διάλυσης και επανασύνθεσης αποκαλύπτεται, επίσης, στον πίνακα με τίτλο *“Rouen Cathedral, Plein Soleil”* (1894), όπου ο Claude Monet από τη μία προβάλλει την κυριαρχία του φωτός, ενώ από την άλλη, με τη χρήση καθαρών χρωμάτων απαιτεί από το μάτι του θεατή να προβεί στην ανάμειξή τους. Μέσα από τον πίνακα διαφαίνεται η υποβολή και εξάρτηση του θέματος στις χρωματικές εντυπώσεις που δημιουργεί η διάλυση του φωτός (Εικ. 27).<sup>174</sup>

<sup>173</sup> E.H. Gombrich, *Ιστορία της Τέχνης*, μτφρ. Λ. Κάσδαγλη, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1994, σ. 413.

<sup>174</sup> Ο παραπάνω πίνακας αποτελεί μέρος μιας σειράς απεικονίσεων του ίδιου θέματος (Cathedral series), προβαλλόμενο κάθε φορά υπό διαφορετικές συνθήκες φωτός. Ο Monet είχε εντυπωσιαστεί από τον τρόπο που το φως, σε διαφορετικές στιγμές της ημέρας και του έτους, μεταδίδει στο αντικείμενο έναν ξεχωριστό και διαφορετικό ατμοσφαιρικό χαρακτήρα. Η σειρά ενσαρκώνει την προσπάθεια του καλλιτέχνη να εικονογραφήσει τη σπουδαιότητα και επιρροή του φωτός στην αντίληψή μας σε δεδομένο χρόνο και τόπο.



Εικ. 27 Claude Monet, *Rouen Cathedral, Plein Soleil*, 1894, (λάδι σε μουσαμά), Musée d'Orsay, Paris

Ένας άλλος πίνακας που προβάλλει τη διάσπαση του περιγράμματος των μορφών, τονίζοντας την απώλεια της ενότητας και αυτοτέλειάς τους και την ανάμειξή τους με ανόργανες ύλες και χρώματα, με στόχο την εκφραστική απόδοση, προέρχεται από τον μετα-ιμπρεσιονιστή ζωγράφο Edvard Munch, και έχει τίτλο “*The Scream*” (1893), (Εικ. 28). Ο πίνακας αποτελεί το πιο γνωστό έργο του και έναν από τους πιο αντιπροσωπευτικούς στην ιστορία της τέχνης. Ερμηνεύτηκε ως απεικόνιση της αγωνιώδους ανησυχίας που διακατέχει το σύγχρονο υποκείμενο. Σε μια σημείωση στο ημερολόγιό του ο καλλιτέχνης έγραφε χαρακτηριστικά: «Ένα βράδυ κατηφόριζα σε ένα μονοπάτι, η πόλη ήταν από τη μια πλευρά και το φιόρντ από κάτω· ο ήλιος βασίλευε και τα σύννεφα γίνονταν κόκκινα σαν αίμα. Ένιωσα μια κραυγή να διαπερνά την φύση μου· μου φάνηκε πως άκουσα την κραυγή. Ζωγράφισα αυτή την εικόνα, ζωγράφισα τα σύννεφα σαν πραγματικό αίμα. Το χρώμα κραύγαζε».<sup>175</sup>



Εικ. 28 Edvard Munch, *The Scream*, 1893, (λάδι παστέλ και καζείνη σε χαρτόνι), National Gallery, Oslo

Η επίπτωση της τεχνολογίας της φωτογραφίας στην τέχνη δεν ήταν μόνο ότι άλλαξε αφάνταστα τη φύση της ζωγραφικής και το ρόλο του καλλιτέχνη αλλά, συνεισέφερε στο σχηματισμό και την ανάπτυξη μιας εξ ολοκλήρου νέας και δυναμικής φόρμας καλλιτεχνικής έκφρασης και οπτικής απόδοσης.<sup>176</sup> Ο Ιμπρεσιονισμός, ως ρεύμα αποτύπωσης της κίνησης και του φωτός, στηρίχτηκε αναμφίβολα στη φωτογραφία, όπως επίσης και στη σύγχρονη έρευνα της φυσιολογίας

<sup>175</sup> Edward Lucie-Smith, *Παγκόσμια Ιστορία...*, ό.π.

<sup>176</sup> William E. Melin, “Photography and the Recording Process...”, ό.π.

της όρασης και των νόμων της οπτικής, παραχωρώντας τον έλεγχο στο μάτι και μετατοπίζοντας την έμφαση από την εικόνα στους μηχανισμούς της όρασης, παραβιάζοντας, ταυτόχρονα, τους παραδοσιακούς κανόνες που ενσάρκωναν διαφορετικά αντιληπτικά συστήματα.

#### **Κεφάλαιο 4<sup>ο</sup>: Οπτικές Μηχανές, Κινηματογράφος, Ζωγραφική**

##### ***Η νέα γνώση για την όραση κι η σύνδεση του βιολογικού με το μηχανικό***

Τον 19<sup>ο</sup> αιώνα η πρόοδος στον τομέα της οπτικής φυσιολογίας ήταν συνυφασμένη με μια σειρά δημοφιλών οπτικών καινοτομιών και τεχνασμάτων που στόχευαν στη χειραγώγηση της όρασης, επενδυμένα αφενός με επιστημονικό κύρος και την ιδέα του νεωτερισμού, και αφετέρου, με την ανάγκη ύπαρξης πολιτισμικής ομοιομορφίας μέσω της μαζικής παραγωγής και του καταμερισμού. Συγκεκριμένα, η παρατήρηση έγινε μέρος ενός πυκνού δικτύου ποικίλων τεχνικών γύρω από τις οποίες η όραση οργανώθηκε και δομήθηκε, ανταποκρινόμενη στις νέες αντιλήψεις του βιομηχανικού εκσυγχρονισμού. Οι παραπάνω παράγοντες «επέβαλλαν» με τη σειρά τους νέα συνθετικά σχήματα στην τέχνη της ζωγραφικής, χαράζοντας μια καινούρια εικαστική εποχή.

Στη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα κυρίαρχες αντιλήψεις και πρακτικές πάνω στην ερμηνεία της όρασης έσπασαν τα δεσμά τους από το κλασικό καθεστώς αντίληψης και βάσισαν την αλήθεια της όρασης στην υλικότητα του ίδιου του σώματος. Ως συνέπεια της παραπάνω αλλαγής ήταν η πεποίθηση ότι η λειτουργία της όρασης εξαρτάται από τη φυσιολογική συγκρότηση του παρατηρητή, γεγονός που κατέστησε την όραση ασταθή και αυθαίρετη. Από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, το εκτεταμένο έργο στο πεδίο της επιστήμης και της τέχνης αναφορικά με την κατανόηση της όρασης, οδήγησε στην πεποίθηση ότι η αντίληψη δεν μπορεί να ερμηνευτεί πλέον με όρους αντικειμενικότητας και σταθερότητας, καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι η αντιληπτική εμπειρία δεν κατείχε τις πρωταρχικές ποιότητες που κάποτε διατηρούσαν το προνομιακό δικαίωμα στο στήσιμο της γνώσης.<sup>177</sup>

Οπτικά φαινόμενα όπως το μετείκασμα<sup>178</sup> και η στερεοσκοπική όραση<sup>179</sup> παρατηρούνται και καταγράφονται ήδη από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα, αλλά ως περιπτώσεις που δεν εντάσσονταν στο πεδίο της οπτικής, με αποτέλεσμα να παραπέμπονται στην κατηγορία του φασματικού ή της απλής προβολής. Ωστόσο, στις αρχές του 19<sup>ο</sup> αιώνα, τέτοιου είδους εμπειρίες αποκτούν το κύρος της οπτικής «αλήθειας» και δίνονται επιστημονικές εξηγήσεις, ενώ ταυτόχρονα, κατασκευάζονται πειραματικές οπτικές μηχανές για την ανάλυση και επαλήθευση των παραπάνω φαινομένων. Όπως έχει προαναφερθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο (Κεφ. 1), ο Γερμανός φιλόσοφος και επιστήμονας Johann Wolfgang von Goethe ήταν ο πρώτος που διαπίστωσε τη δυνατότητα ύπαρξης οπτικής εντύπωσης χωρίς εξωτερικό ερέθισμα (μετείκασμα), γεγονός που οδήγησε σε μια νέα αντίληψη για την υποκειμενικότητα της όρασης. Ειδικότερα, η νέα γνώση κατασκευάζεται μέσα από τις υποκειμενικές εμπειρίες του σώματος, καθώς δεν υπάρχει μια αντικειμενική οπτική διαδικασία δημιουργίας ενός ακριβούς και αντικειμενικού ειδώλου της πραγματικότητας στο ανθρώπινο μάτι και εν συνέχεια στον εγκέφαλο. Για τον Goethe και τους μετέπειτα φυσιολόγους, ό,τι εκπορευόταν από τη σωματική εμπειρία του ματιού αποτελούσε στην

<sup>177</sup> Jonathan Crary, “Unbinding Vision”, *October*, Τόμ. 68 (Spring, 1994), σ. 21-44.

<sup>178</sup> Ο όρος μετείκασμα (retinal afterimage) χρησιμοποιείται για να περιγράψει τη νοητική διαδικασία οπτικής αντίληψης και τη διατήρηση της οπτικής αντίληψης μετά την παύση του ερεθίσματος. Στο μετείκασμα, ιδιαίτερα, στηρίζεται η τεχνική της κινούμενης εικόνας. (ετυμ. μετ(α) + είκασμα < εικάζω=ομοιάζω). Παπακωνσταντίνου Γιώργος, Σημειώσεις Μαθήματος «Οπτικοακουστικές αναπαραστάσεις και τεχνικές επεξεργασίας», ΤΑΜ, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας 2009, σ. 1-41.

<sup>179</sup> Η στερεοσκοπική όραση (ετυμ. στερεό ή τριών διαστάσεων και σκοπώ=βλέπω) είναι η ικανότητα του να βλέπει κανείς με διοπτρική όραση αντικείμενα στις τρεις διαστάσεις τους, να έχει δηλαδή την αίσθηση του βάθους και της απόστασης. Συγκεκριμένα, η διοπτρική θέαση ενός αντικείμενου δημιουργεί στα μάτια δύο ελαφρώς διαφορετικές εικόνες του αντικείμενου, εξαιτίας της διαφορετικής θέσης των ματιών στο κεφάλι, γεγονός που ονομάζεται διοπτρική αντιφατικότητα. Η τελευταία παρέχει στον εγκέφαλο πληροφορίες που μπορεί στη συνέχεια να χρησιμοποιήσει για τη δημιουργία αντιληπτικού βάθους.

πραγματικότητα την οπτική αλήθεια. Επομένως, η οπτική εντύπωση δημιουργείται μέσα στο ανθρώπινο σώμα και με τη συμμετοχή του ίδιου του σώματος.<sup>180</sup>

Παράλληλα, η αποδοχή της υποκειμενικότητας της ανθρώπινης οπτικής εμπειρίας έθεσε το ζήτημα της χρονικότητας. Ειδικότερα, η οπτική αντίληψη και γνώση αναγνωρίστηκαν ως χρονικές διαδικασίες που εξαρτώνται από μια δυναμική ανάμιξη παρελθόντος και παρόντος. Ο Γάλλος φυσικός André - Marie Ampère χρησιμοποιώντας τον όρο *concretion* (συμπαγής μάζα), διατύπωσε την άποψη πως κάθε οπτική εντύπωση αναμιγνύεται με προϋπάρχουσες εντυπώσεις ή αναμνήσεις εντυπώσεων.<sup>181</sup> Η επινόηση των οπτικών μηχανών απέδειξε ότι η οπτική εντύπωση δεν είναι ακαριαία αλλά μια χρονική συνάρτηση ματιού και αντικειμένου. Η διαδικασία οπτικής αντίληψης δεν θεωρείται πλέον ως μια διαδικασία αντανάκλασης της πραγματικότητας στον ανθρώπινο εγκέφαλο, αλλά αντίθετα, αποδίδεται στον τελευταίο οργανωτικός ρόλος δόμησης της οπτικής εντύπωσης. Συνεπώς, οι ιδέες των αντικειμένων και των δράσεων του περιβάλλοντος δεν εκλαμβάνονται ως αντίγραφα μιας εξωτερικής πραγματικότητας, αλλά ως το αποτέλεσμα μιας διαδραστικής διαδικασίας μέσα στο σώμα του παρατηρητή, όπου οι ιδέες υπόκεινται σε διαδικασίες ανάμιξης και σύγκρουσης με ήδη υφιστάμενες.<sup>182</sup>

Το μετείκασμα, το οποίο περιγράφηκε από τον Goethe στο έργο του με τίτλο “*Color’s Theory*”, αποτελεί ίσως το πιο σημαντικό οπτικό φαινόμενο πάνω στην ερμηνεία και την ανάδειξη της υποκειμενικότητας της όρασης. Αρχικά, μέσα από την προνομιούχα θέση που απέκτησε μέσα στο σώμα, και ειδικότερα στο οπτικό πεδίο, επέτρεψε να αποσυνδεθεί η αισθητηριακή αντίληψη από κάθε αναγκαίο δεσμό με το εξωτερικό περιβάλλον. Η παρουσία οπτικής αίσθησης εν μέσω απουσίας εξωτερικού ερεθίσματος και οι επακόλουθες οπτικές μετατροπές απέδειξαν θεωρητικά και εμπειρικά την ύπαρξη της αυτονομίας της όρασης, μιας οπτικής δηλαδή εμπειρίας η οποία παράγεται από και μέσα στο υποκείμενο. Επίσης, ένα άλλο κρίσιμο σημείο στο 19<sup>ο</sup> αιώνα ήταν η εισαγωγή της χρονικότητας και η κατάδειξή της ως ένα αναπόφευκτα απαραίτητο συστατικό της παρατήρησης. Αντίληψη και χρονικότητα έγιναν αδιαχώριστες και κάθε υποκειμενική εμπειρία στο χρόνο έγινε συνώνυμη με τη διαδικασία της όρασης.<sup>183</sup>

Τη χρονική εκείνη ιστορική στιγμή που οι λειτουργίες της όρασης κατέστησαν μετρήσιμες μέσα από όρους χρονικής διάρκειας και έντασης, ταυτόχρονα, υποβλήθηκαν σε διαδικασίες πρόβλεψης και ελέγχου που στόχο είχαν το δαμασμό του χρόνου των σωμάτων. Ο Γερμανός φιλόσοφος και ιδρυτής της παιδαγωγικής θεωρίας Johann Herbart ήταν ένας από τους πρώτους που αναγνώρισε τη δυναμική της αυτονομίας της όρασης και προετοίμασε το έδαφος για την ποσοτική μέτρηση των αισθήσεων, προτείνοντας ένα πλαίσιο για τον έλεγχο και την πειθάρχησή τους.<sup>184</sup> Με άλλα λόγια, το μετείκασμα κατέστη η θεμελιώδης διαπίστωση με την οποία η παρατήρηση μπορούσε να κριθεί ποσοτικά, ενώ η ένταση και η διάρκεια της οπτικής

<sup>180</sup> Παπακωνσταντίνου Γιώργος, Σημειώσεις Μαθήματος «Οπτικοακουστικές αναπαραστάσεις...», ό.π.

<sup>181</sup> Σύμφωνα με τον Ampère, η αντίληψη είναι μια «θεμελιώδης διαδοχική αλληλουχία αντιθέσεων», που σημαίνει ότι ο εγκέφαλος δεν αντανάκλα την οπτική αλήθεια αλλά, αντίθετως, την παράγει μέσα από μια διαδικασία σύγκρουσης και συγχώνευσης εντυπώσεων. Andre-Marie Ampere, *Philosophie des Deux Ampere*, εκδ. J. Barthelemy-Saint-Hilaire, Paris, Didier, 1866, σ. 236.

<sup>182</sup> Παπακωνσταντίνου Γιώργος, Σημειώσεις Μαθήματος «Οπτικοακουστικές αναπαραστάσεις...», ό.π.

<sup>183</sup> Jonathan Crary, “Techniques of the Observer”, *October*, Τόμ. 45 (Summer, 1988), σ. 3-35.

<sup>184</sup> Σύμφωνα με τον J. Herbart, η ποσοτικοποίηση των ψυχολογικών ενεργειών θα μπορούσε να ελέγξει και να καθορίσει τη διαδοχική εισαγωγή ιδεών στα νεανικά μυαλά, παρέχοντας τη δυνατότητα εφαρμογής πειθαρχίας και ενστάλαξης ηθικών αξιών. Η ανυπακοή και η έλλειψη προσοχής αποτέλεσαν κεντρικούς στόχους στην παιδαγωγική του Herbart. Όπως οι νέες μορφές που εισήχθησαν στην παραγωγική διαδικασία του εργοστασίου απαίτησαν πιο ακριβή γνώση της παρατήρησης του εργατή, αντίστοιχα και η διαχείριση μιας σχολικής αίθουσας, ενός άλλου θεσμού πειθαρχίας, απαιτούσε παρόμοιες γνώσεις. Και στις δύο περιπτώσεις το κύριο ζήτημα ήταν η μέτρηση και ο συντονισμός του χρόνου. Nicolas Rose, “The Psychological Complex: Mental Measurement and Social Administration”, *Ideology and Consciousness*, no. 5 (Spring 1979), σ. 5-70.

εμπειρίας δύνανται να μετρηθούν.<sup>185</sup> Έτσι, από το 1820 και ύστερα σε ολόκληρη την Ευρώπη, η ποσοτική μελέτη του μετεϊκάσματος (πόση ώρα διαρκεί, τι αλλαγές μεσολαβούν και υπό ποιες συνθήκες) λάμβανε χώρα σε μια ευρεία κλίμακα επιστημονικής έρευνας. Ο Τσέχος φυσιολόγος Jan Evangelista Purkinje, συνεχίζοντας το έργο του Goethe, ήταν ο πρώτος που ταξινόμησε το μετεϊκάσμα σε διαφορετικούς τύπους, ενώ τα σχέδιά του αποτελούν αξιοσημείωτη απόδειξη της παραδοξότητας των φαινομένων που ενέχει η υποκειμενική όραση. Επιπροσθέτως, ασχολήθηκε με τη μέτρηση του χρόνου που χρειάζεται για να επέλθει το μάτι σε κόπωση, του χρόνου διαστολής και συστολής του, και τέλος, τον υπολογισμό του βαθμού δύναμης της κινήσεως του ματιού. Για τον Purkinje, η φυσική επιφάνεια του ματιού μετετράπη σε ένα πεδίο άντλησης στατιστικών πληροφοριών, χαρτογραφώντας το ανθρώπινο μάτι σε μια παραγωγική περιοχή με ποικίλες δυναμικές και λειτουργικές ζώνες. Τμήμα της μελέτης του εγκαινίασε, τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, την επιστήμη της φυσιολογίας του ματιού και εγκαθίδρυσε τις ποσοτικές και στατιστικές νόρμες της αίσθησης της όρασης.<sup>186</sup>

Ο Γάλλος φιλόσοφος Michel Foucault αναφέρει ότι ο «επιστημονικός» προσδιορισμός και η καθιέρωση κανονιστικών μοντέλων στην ιατρική, τη φυσιολογία και σε άλλους τομείς της εποχής, κατέστη κεντρική ιδέα συσσωρεύσης γνώσης για την ερμηνεία των υποκειμένων, όπως επίσης, και για την επιβολή εξουσίας, καθώς το υποκείμενο – παρατηρητής μετετράπη το ίδιο σε αντικείμενο έρευνας και πεδίο γνώσης.<sup>187</sup> Ένα από τα χαρακτηριστικά της περιόδου είναι αφενός η εντατική προσπάθεια των επιστημόνων να εγκαθιδρύσουν τα όρια που διέπουν μια «φυσιολογική» όραση, και αφετέρου, να προσδιορίσουν ποσοτικά τις ποικίλες μορφές οπτικής ανταπόκρισης. Συνεπώς, η μελέτη οπτικών ψευδαισθήσεων αποτελεί μέρος της εξερεύνησης των ορίων και της παθολογίας της ανθρώπινης όρασης, καθορίζοντας με τη σειρά τους ολοένα και πιο αυστηρά το κοινωνικά αποδεκτό «φυσιολογικό» μοντέλο.<sup>188</sup>

Οι οπτικές μηχανές, οι οποίες γέννησαν και διαμόρφωσαν στον 19<sup>ο</sup> αιώνα μια νέα μαζική οπτική κουλτούρα η οποία διαπέρασε όλα τα κοινωνικά στρώματα (αστικά, μεσαία και λαϊκά), είναι συνδεδεμένες με τις νέες επιστήμες παρατήρησης και ερμηνείας της ανθρώπινης όρασης. Συγκεκριμένα, η υποκειμενική όραση μέσα από το μεγάλο εύρος φαινομένων που ενέχει (μετεϊκάσμα, διοπτρική όραση κ.ά) εγκαθίδρυσε την κυριαρχία της οπτικής κουλτούρας, ενώ η ευρεία χρήση των οπτικών μηχανών έθεσε τις βάσεις της νεωτερικότητας. Έτσι, οπτικά τεχνάσματα όπως ήταν το θαυματοτρόπιο, απαίτησαν από το θεατή τη διαρκή απόσπαση και κινητικότητα της όρασης, ενώ αντίστοιχες μηχανές όπως ήταν το στερεοσκόπιο πρόβαλλαν ένα αυστηρά μηχανικό σύστημα σταθερών εικόνων που στόχευε στην εξάσκηση της οπτικής πειθαρχίας του παρατηρητή.<sup>189</sup>

Η αναθεώρηση των απόψεων για την όραση και τον αντιληπτικό μηχανισμό πραγματοποιείται μέσα στις νέες απαιτήσεις του βιομηχανικού εκσυγχρονισμού και τις διαδικασίες εξορθολογισμού της ανθρώπινης σκέψης. Στο περιβάλλον των νέων βιομηχανικών μοντέλων παραγωγής η ανάγκη για γρήγορο συντονισμό ματιού και

<sup>185</sup> Παλακωνσταντίνου Γιώργος, Σημειώσεις Μαθήματος «Οπτικοακουστικές αναπαραστάσεις...», ό.π.

<sup>186</sup> Jonathan Crary, "Techniques...", ό.π.

<sup>187</sup> Η επιστημονική ερμηνεία του σώματος και η επιβολή εξουσίας στα σώματα των υποκειμένων είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένα με την εγκαθίδρυση της μοντέρνας κουλτούρας του θεάματος, συμπεριλαμβανομένου και των οπτικών μηχανών. Έτσι, σύμφωνα με τον Foucault, η κοινωνία του 19ου αιώνα (όπως και η σημερινή) δεν ήταν απλά μια κοινωνία θεάματος αλλά υπαγόταν σε μια διαδικασία οπτικής επίβλεψης, που σημαίνει ότι κάτω από την επιφάνεια των εικόνων κάποιος μπορούσε να διαχειριστεί σώματα σε βάθος και να επενδύσει σε αυτά. Υπό αυτή την έννοια το θέαμα αποτελούσε ένα σύνολο τεχνικών που στόχευε, όπως και ο επιστημονικός λόγος, στην πειθαρχία των σωμάτων και της όρασης. Michel Foucault, *Discipline and Punish*, μτφρ. Alan Sheridan, New York, Pantheon, 1976, σ. 217.

<sup>188</sup> Jonathan Crary, "Techniques...", ό.π.

<sup>189</sup> Ό.π.



χειριού στην εκτέλεση επαναλαμβανόμενων κινήσεων απαιτούσε ακριβή γνώση των οπτικών και αισθητηριακών ικανοτήτων.<sup>190</sup> Επομένως, οι νέες οπτικές μηχανές και η πειθάρχηση της όρασης σε αυτές απευθύνονται στο νέο ιστορικό και βιομηχανικό κόσμο της νέας αστικής τάξης που πιστεύει ότι το μέλλον ανήκει στις μηχανές και που αναλαμβάνει να τις διαχειριστεί προς όφελός της. Η κοινωνία του εργοστασίου διακατέχεται από την πίστη ότι οι μηχανές δίνουν αξία στον πολιτισμό της γι' αυτό και τις επενδύει με την εξουσία της επιστήμης και την έννοια του νεωτερισμού.<sup>191</sup> Είναι μια κοινωνία που μέσα από τον ερχομό και την εγκαθίδρυση του εργοστασίου αρχίζει να κατανοεί τα σώματα ως μηχανές, δηλαδή, ως αυτόνομα ανταλλάξιμα μέρη (γρανάζια) τα οποία συστεγάζονται σε ένα ενιαίο σύστημα που λέγεται σώμα, καταρρίπτοντας το προηγούμενο κλασικό μοντέλο περί ενότητας του σώματος. Με άλλα λόγια το σώμα, όπως αντίστοιχα και η μηχανή, είναι ένα κομμάτι που σπάει σε επιμέρους όργανα που το καθένα μπορεί να συντονιστεί με ευρύτερες μηχανικές διατάξεις (Εικ. 29 & 30).

29



30



Εικ. 29 Εργοστάσιο στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα

Εικ. 30 Ο Τσάρλντ Τσάπλιν στην ταινία «Μοντέρνοι Καιροί» (1936) απέδωσε με ανεπανάληπτο τρόπο την υποταγή του ανθρώπου στη μηχανή.

Το νέο υποκείμενο του 19<sup>ου</sup> αιώνα – ο άνθρωπος του ορθού λόγου – χρειάστηκε το εργοστάσιο για να του δείξει την αλήθεια για το σώμα, μαθαίνοντάς τον ότι το σώμα υπάγεται στις ίδιες αρχές του εργοστασίου. Επιτομή της καινούργιας σωματικής εμπειρίας είναι το γεγονός ότι η ανθρώπινη υποκειμενικότητα επανεκπαιδεύτηκε ώστε να λειτουργεί με μια μηχανή. Ειδικότερα, στις οπτικές συσκευές ανιχνεύουμε την εκβιομηχάνιση της οπτικής κατανάλωσης, δηλαδή, τη φυσική και χρονική ευθυγράμμιση του σώματος με μια μηχανή ακολουθώντας τα πρότυπα της εργοστασιακής παραγωγής και των καινοτομιών που εισήχθησαν στη γραμμή συναρμολόγησης του εργοστασίου, και τα οποία αποσκοπούσαν στη σωματική πειθαρχία και τη διατήρηση της προσοχής του εργάτη. Επομένως, οι οπτικές μηχανές – επενδυμένες και με ψυχικές επιθυμίες<sup>192</sup> – κατόρθωσαν αφενός την αυτοματοποίηση της αντίληψης επιτυγχάνοντας την οπτική σταθερότητα, και

<sup>190</sup> Παπακωνσταντίνου Γιώργος, Σημειώσεις Μαθήματος «Οπτικοακουστικές αναπαραστάσεις...», ό.π.

<sup>191</sup> Στο χώρο του εργοστασίου ο άνθρωπος του 19<sup>ου</sup> αιώνα έμαθε να λειτουργεί σε σχέση με τις μηχανές. Εντούτοις, τα πρώτα εργοστάσια κατέρρεαν καθώς το μάτι και το σώμα του εργάτη δεν μπορούσε ακόμα να συντονιστεί με την πρωτόγνωρη μηχανοποιημένη κίνηση. Η πρόοδος της επιστήμης πάνω στη φυσιολογία της όρασης και η διάδοση οπτικών καινοτομιών έμαθαν στο νέο υποκείμενο να ανταλλάσσεται το σώμα του ως μια μηχανή και να λειτουργεί, ταυτόχρονα, σύμφωνα με αυτή. Έτσι, μέσα από την έννοια του επιμερισμού της εργασίας και την υιοθέτηση νέων συστημάτων παραγωγής (νόρμα) στο εργοστάσιο, ο εργάτης έμαθε να απομονώνει κάθε κομμάτι και να παράγει αξία.

<sup>192</sup> Σύμφωνα με τον Jonathan Crary, δεν αποτελεί τυχαίο γεγονός ότι η βιομηχανία του θεάματος, η οποία στο μεγαλύτερο μέρος της απευθυνόταν αποκλειστικά στους αστούς, ήδη από τη γέννησή της το 65% των στερεοσκοπικών εικόνων που παρήγαγε για προβολή συνιστούσαν peep-show, προτάσσοντας έτσι έναν άλλον τρόπο κυριαρχίας πάνω στα σώματα. Με άλλα λόγια, η νέα αστική τάξη κατόρθωσε να δαμάσει το σώμα του «Άλλου», να το σπάσει και να το βάλει σε κάδρα και, τέλος, σε μηχανές ώστε να της προσφέρει ευχαρίστηση. Jonathan Crary, “Unbinding...”, ό.π.

αφετέρου, τη διάσπαση και επανασύνδεση αυτής, παράγοντας με μηχανικό τρόπο μια συνεχή σειρά εικόνων που εξάλειφε τους διαχωρισμούς.

Την παραπάνω εποχή συντελέστηκε η γέννηση ενός πολιτισμού που έμαθε ότι οι μηχανές δύναται να αναμορφώσουν σώματα, εγκαθιδρύοντας μια νέα κοινωνική συνθήκη. Το ασυντόνιστο και εκρηκτικό σώμα του 18<sup>ου</sup> αιώνα, η νέα αστική τάξη καλείται να το χαλιναγωγήσει μέσα από την επιστημονική γνώση του σώματος και να το ξεγελάσει με τις νέες οπτικές μηχανές. Είναι μια κοινωνία που τρελαίνεται για τη ψευδαίσθηση και που απέναντι στο μηχανικό κόσμο θα στήσει το γνωσιολογικό της πρόσταγμα για το σώμα, συνδέοντας το βιομηχανικό με το βιολογικό. Η κυρίαρχη αστική τάξη θα επενδύσει στις νέες οπτικές συσκευές, θα τις προωθήσει μαζικά, θα μάθει τους μηχανισμούς που τις διέπουν και θα τις διαχειριστεί, με απώτερο στόχο αφενός τον έλεγχο των σωμάτων και την επιβολή ισχύς σε αυτά, και αφετέρου, την παραγωγή αξίας μέσα από την παραγωγή κεφαλαίου και μηχανών. Σύμφωνα με τον Marx «μία από τις μεγαλύτερες τεχνικές καινοτομίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα ήταν ο τρόπος μέσω του οποίου το σώμα εξοικειώθηκε με τις ολιγάριθμες βασικές αρχές της βιομηχανικής κίνησης».<sup>193</sup>

### Οπτικές Μηχανές

Στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα η εμπειρική μελέτη της διαδικασίας του μετεϊκάσματος εμπλέκεται με την ανακάλυψη ενός αριθμού συναφών οπτικών μηχανών και τεχνασμάτων. Τα όρια που διαχωρίζουν, από τη μια πλευρά, τη χρήση τους για επιστημονικούς σκοπούς πάνω στην παρατήρηση, και από την άλλη την προώθησή τους ως φόρμες δημόσιας ψυχαγωγίας παραμένουν ακαθόριστα. Κοινή και στις δύο περιπτώσεις ήταν η έννοια ότι η αντίληψη δεν είναι στιγμιαία, καθώς επίσης, και η ύπαρξη διαχωρισμού ανάμεσα στο μάτι και το αντικείμενο. Διάφορες έρευνες αναφορικά με το μετεϊκάσμα είχαν υποδείξει ότι κάποιες μορφές ένωσης και συνταιριάσματος πραγματοποιούνταν όταν η οπτική αίσθηση αντιλαμβάνονταν μέσα από μια γρήγορη και αδιάκοπη σειρά ερεθισμάτων και ότι η χρονική διάρκεια που περικλείεται στη διαδικασία της όρασης επιτρέπει την τροποποίηση και ρύθμισή της. Συνεπώς, ο έλεγχος του χρόνου έγινε συνώνυμος με νέες φόρμες επιβολής οπτικής εξουσίας και διαχείρισης της αίσθησης της όρασης.<sup>194</sup>

Αξίζει να αναφερθεί ότι οι μελετητές της ιστορίας του κινηματογράφου κατατάσσουν τις νέες οπτικές μηχανές ως τις αρχικές μορφές στη βάση των οποίων εμφανίστηκε και κυριάρχησε στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα η επαναστατική τεχνολογία του κινηματογράφου. Ωστόσο, αν και υπάρχει μια προφανής σύνδεση με τον κινηματογράφο, τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά τους βρίσκονταν ακόμη σε πρόωρο στάδιο, καθώς αποτελούσαν αναπτυσσόμενες και μη ολοκληρωμένες οπτικές μορφές.<sup>195</sup>

Μια από τις πρώιμες οπτικές μηχανές που απεδείκνυε τη διατήρηση της οπτικής εντύπωσης ήταν αναμφίβολα το Θαυματοτρόπιο,<sup>196</sup> το οποίο παρουσιάστηκε επίσημα στο Λονδίνο το 1825 από τον Άγγλο φυσικό Dr. John Ayrton Paris. Ήταν ένας μικρός δίσκος που έφερνε στις δύο πλευρές του συμπληρωματικές εικόνες, όπως για παράδειγμα ένα κλουβί στη μια πλευρά και ένα πουλί στην άλλη (Εικ. 31). Περιστρέφοντας το δίσκο, με τη βοήθεια νημάτων στο ύψος του ματιού ενός

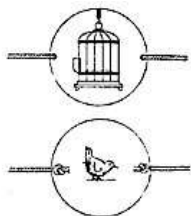
<sup>193</sup> Karl Marx, 1818-1883. *Το Κεφάλαιο: Κριτική της πολιτικής οικονομίας*, μτφρ. Παναγιώτης Μαυρομαμάτης, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 1986.

<sup>194</sup> Jonathan Crary, "Techniques...", ό.π.

<sup>195</sup> Όπ.

<sup>196</sup> ΕΤΥΜΟΛΟΓΙΑ: thaumatotrope < από τις ελληνικές λέξεις *θαύμα* και *τρόπος*.

παρατηρητή, επιτυγχάνονταν η οπτική ψευδαίσθηση του πουλιού μέσα στο κλουβί.<sup>197</sup> Η απλότητα του ως άνω «φιλοσοφικού παιχνιδιού» πρόβαλε ευκρινώς τη ψευδαίσθηση που μπορεί να προκαλέσει η τεχνητή φύση της εικόνας, καθώς επίσης, και την απόλυτη ρήξη ανάμεσα στην αντίληψη και το αντικείμενο θέασης. Το Θαυματοτρόπιο μέσα από την υπέρβαση του βιολογικού χρόνου του ανθρώπινου ματιού αποτελεί την πρώτη πειραματική διάταξη διαχείρισης του χρόνου της οπτικής αντίληψης.<sup>198</sup>



Εικ. 31 Θαυματοτρόπιο (1825)

Το 1830 ο Βέλγος επιστήμονας Joseph Plateau κατασκεύασε το Φενακιστοσκόπιο,<sup>199</sup> μια μηχανή που αποτελούνταν από έναν δίσκο, χωρισμένο σε 16 ισοδύναμα τμήματα (ακτίνες), που το καθένα είχε ένα μικρό άνοιγμα και μια ζωγραφισμένη φιγούρα που αναπαριστούσε διάφορες στάσεις κινήσεως (Εικ. 32). Όταν ένας παρατηρητής περιστρέφει το δίσκο έχοντας την πλευρά με τις φιγούρες μπροστά από έναν καθρέπτη τότε δημιουργείται στο θεατή η ψευδαίσθηση ότι οι φιγούρες βρίσκονται σε συνεχή κίνηση.<sup>200</sup> Το Φενακιστοσκόπιο, επομένως, ήταν μια συσκευή που πρόβαλλε πώς η συγκεκριμένη θέση ενός παρατηρητή σε σχέση με μια ενδιάμεση οθόνη μπορεί να αξιοποιήσει τις χρονικές ιδιότητες του μετεϊκάσματος ώστε να δημιουργηθούν διάφορα εφέ κίνησης, αποδεικνύοντας ότι η έννοια της χρονικότητας στην οπτική εμπειρία υπόκειται σε εξωτερικές τεχνικές ρυθμίσεις.<sup>201</sup>



Εικ. 32 Φενακιστοσκόπιο (1830)

Ειδικότερα, το νέο υποκείμενο μαθαίνει να χαράζει το ζωτικό του χώρο σε ακτινωτούς κύκλους και να βλέπει μέσα από επιλεγμένες γωνίες, εμπειρία που έχει ήδη βιώσει μέσα από το σιδηρόδρομο και την παρατήρηση των ακτινωτών τροχών, που όταν κινούνται με ταχύτητα δημιουργούν οπτικές ψευδαισθήσεις στον

<sup>197</sup> Παπακωνσταντίνου Γιώργος, Σημειώσεις Μαθήματος «Οπτικοακουστικές αναπαραστάσεις...», ό.π.

<sup>198</sup> Jonathan Crary, "Techniques...", ό.π.

<sup>199</sup> ΕΤΥΜΟΛΟΓΙΑ: phenakistiscope < από τις ελληνικές λέξεις φενακίζω = εξαπατώ και σκοπώ = προσηλώνω το βλέμμα.

<sup>200</sup> Jonathan Crary, "Techniques...", ό.π.

<sup>201</sup> Παπακωνσταντίνου Γιώργος, Σημειώσεις Μαθήματος «Οπτικοακουστικές αναπαραστάσεις...», ό.π.

παρατηρητή τους.<sup>202</sup> Με άλλα λόγια, μαθαίνει να βλέπει αποσπασματικά και να συνθέτει μια νέα ενότητα, υιοθετώντας παράλληλα μια καινούργια αντίληψη οπτικής κατανόησης.

Το Διόραμα, το οποίο πήρε την οριστική του μορφή από το Γάλλο εφευρέτη Louis Daguerre το 1820, αποτελεί με τη σειρά του μια μηχανή που επισφραγίζει τη σημασία της θέσης του παρατηρητή αναφορικά με μια οθόνη, ενώ παράλληλα, βασίζεται στην ενσωμάτωση του θεατή σε μια μηχανική συσκευή και την υποβολή του σε ένα προκαθορισμένο χρονικό «ξεδίπλωμα» οπτικής εμπειρίας (Εικ. 33).<sup>203</sup> Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για μια κυκλική αίθουσα όπου στην περιφέρειά της υπήρχαν ζωγραφικές αναπαραστάσεις που συνδυάζονταν με προβολές από μαγικούς φανούς.<sup>204</sup> Ο θεατής στεκόταν σε μια περιστρεφόμενη πλατφόρμα που του επέτρεπε να βλέπει μέσα από την εναλλαγή ζωγραφικών σκηνών ένα πρωτόγνωρο θέατρο με οπτικά κινητικά εφέ. Το θέαμα, επομένως, ήταν σχεδιασμένο με τέτοιο τρόπο ώστε να «συντάσσει» και να «επανασυντάσσει» διαρκώς τη σχέση του θεατή με το χωροχρόνο.<sup>205</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι το επαναστατικά καινούργιο με το Διόραμα, σε αντίθεση με το Φενακιστοσκόπιο, ήταν το γεγονός ότι τώρα ο παρατηρητής γίνεται κομμάτι της μηχανής όπου μπορεί να κινείται πάνω στα γρανάζια της, να βλέπει οράματα και να διασκεδάζει.



Εικ. 33 Τομή από το Διόραμα του Λονδίνου (1823)

Συνεπώς, η διαμόρφωση του νέου παρατηρητή αφενός περιλαμβάνει την προσαρμογή του ματιού στις νέες ορθολογικές μορφές κίνησης, και αφετέρου, η παραπάνω αλλαγή συμπίπτει με την απόσπαση της οπτικής εμπειρίας από κάθε σταθερή αναφορά. Γι' αυτό και θεμελιώδης προϋπόθεση του νεωτερικού καθεστώτος της όρασης ήταν, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Jonathan Crary, το «ξερίζωμα» της όρασης από τον περιορισμό και τη στατικότητα που πρόσφερε για παράδειγμα η camera obscura.<sup>206</sup>

Η καλύτερη μηχανή υποδήλωσης της αλλαγής στο πεδίο της όρασης είναι το Στερεοσκόπιο, το οποίο βασίζεται πάνω στην έννοια της διοπτρικής όρασης και την

<sup>202</sup> Το 1825 ο Άγγλος μαθηματικός Peter Mark Roget εξέδωσε ένα βιβλίο που βασιζόταν στις παρατηρήσεις του σχετικά με την οπτική εντύπωση που δημιουργούσαν οι τροχοί ενός τράινου όταν κανείς τους παρατηρεί μέσα από τους κάθετους ράβδους ενός φράχτη. Πιο συγκεκριμένα, επεσήμανε τις ψευδαισθήσεις που δημιουργούνται υπό αυτές τις συνθήκες κατά τις οποίες οι ακτίνες των τροχών φαίνονται ή ότι είναι ακίνητες ή ότι περιστρέφονται προς τα πίσω. (Παρατίθεται στο Jonathan Crary, "Techniques...", ό.π.).

<sup>203</sup> Jonathan Crary, "Techniques...", ό.π.

<sup>204</sup> Πολύ πριν την ανακάλυψη της τεχνικής της κινούμενης εικόνας ήταν γνωστή η προβολή εικόνων με τη χρήση του Μαγικού Φανού (λατ. *lanterna magica*). Ο μαγικός φανός επέτρεπε την προβολή εικόνων σε μια εξωτερική επιφάνεια μέσω ενός μηχανισμού φωτεινής προβολής, αντιστρέφοντας δηλαδή τη λογική λειτουργίας της camera obscura. Στο μαγικό φανό μια φωτεινή πηγή τοποθετούνταν στο εσωτερικό του σκοτεινού θαλάμου και μια διαφανής εικόνα εμπρός από το άνοιγμα, οπότε επιτυγχάνονταν η προβολή της εικόνας σε μια λευκή επιφάνεια. Εάν αντί μιας μοναδικής διαφανούς εικόνας είχαμε έναν αριθμό εικόνων διατεταγμένων σε ένα ορθογώνιο πλαίσιο ή περιμετρικά σε ένα δίσκο, είχαμε μια ροή στατικών εικόνων, δηλαδή τη δυνατότητα μιας μικρής αφήγησης. Παπακωνσταντίνου Γιώργος, Σημειώσεις Μαθήματος «Οπτικοακουστικές αναπαραστάσεις...», ό.π.

<sup>205</sup> Annie Friedberg, "Les Flâneurs du Mal(l): Cinema and the Postmodern Condition, *PMLA*, Τόμ. 106, No. 3 (May, 1991), σ. 419-431.

<sup>206</sup> Jonathan Crary, "Techniques...", ό.π.

ικανότητα αντίληψης του χώρου.<sup>207</sup> Παρ' όλο που διέφερε στη μορφή από τις υπόλοιπες περιστρεφόμενες οπτικές μηχανές, το στερεοσκόπιο αποτέλεσε μέρος της αναδιοργάνωσης της αντιληπτικής διαδικασίας του παρατηρητή.<sup>208</sup> Συγκεκριμένα, το στερεοσκόπιο αποτελούνταν από δύο καθρέπτες (στη συνέχεια ο Brewster τοποθέτησε πρίσματα) οι οποίοι ήταν τοποθετημένοι σε έναν άξονα περιστροφής, ενώ δύο ίδιες εικόνες προσαρμόζονταν σε δύο σχισμές στο κάτω μέρος της συσκευής. Η κάθετη τοποθέτηση των εικόνων και η συγκεκριμένη απόσταση που υπήρχε ανάμεσα σε αυτές και τα μάτια του θεατή επέτρεπε τη διόρθωση κάθε εσφαλμένης εντύπωσης και τη θέαση μιας μοναδικής τρισδιάστατης εικόνας.<sup>209</sup>

Το φαινόμενο ότι κάθε μάτι βλέπει μια ελαφρώς διαφορετική εικόνα του ίδιου αντικειμένου ήταν ήδη γνωστό από την αρχαιότητα. Παρ' όλα αυτά μόνο το 1830 τίθεται ως κρίσιμο ερώτημα για τους επιστήμονες της εποχής, οι οποίοι μέσα από την προσπάθεια να κατανοήσουν πώς δύο διαφορετικές εικόνες αντιλαμβάνονται οπτικά ως μια, θα επιδιώξουν να καθορίσουν την όραση του παρατηρητή ως ουσιωδώς διοπτρική, να μετρήσουν με ακρίβεια τη γωνία που σχηματίζει ο οπτικός άξονας του κάθε ματιού, και τέλος, να προσδιορίσουν τη φυσιολογική βάση της διοπτρικής όρασης (Εικ. 34).<sup>210</sup>



Εικ. 34 Επεξηγηματικό σκίτσο της διοπτρικής όρασης

Η πρώτη εμφάνιση του Στερεοσκοπίου τοποθετείται στη δεκαετία του 1830 και αποδίδεται στους Άγγλους φυσικούς Charles Wheatstone και Sir David Brewster (Εικ. 35). Οι καινοτομίες που εισάγει το στερεοσκόπιο αφορούν τη σχέση μεταξύ παρατηρητή – εικόνας, καθώς επίσης, και την ποιότητα της ίδια της εικόνας. Συγκεκριμένα, η προοπτική αντίληψη που επικρατούσε από την εποχή της Αναγέννησης βασιζόταν στην οπτική σύλληψη του παρατηρητή με μονοοπτική όραση, σε αντίθεση με το στερεοσκόπιο το οποίο εκμεταλλεύεται πλήρως τη στερεοσκοπική όραση του θεατή. Ακόμη, μέσα από το σύστημα της προοπτικής αναπαράστασης προβαλλόταν η ευθυγράμμιση ματιού-αντικειμένου-ειδώλου, ενώ με το στερεοσκόπιο η παραπάνω ευθυγράμμιση καταργείται και ο παρατηρητής αποκτά ταυτόχρονη σχέση με δύο εικόνες. Η φυσική προσέγγιση του υποκειμένου σε δύο

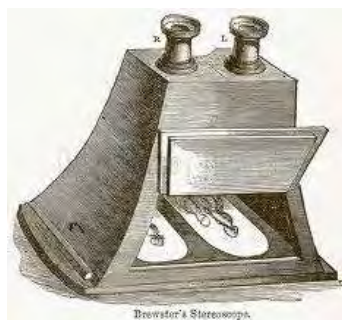
<sup>207</sup> Το στερεοσκόπιο είναι μια οπτική μηχανή που επιτρέπει στον παρατηρητή να κοιτάζει δυο στερεογραφικές εικόνες του ίδιου αντικειμένου από διαφορετικές οπτικές γωνίες και να έχει την εντύπωση ότι βλέπει μια τρισδιάστατη εικόνα του αντικειμένου αυτού.

<sup>208</sup> Το στερεοσκόπιο υπήρξε μαζί με τη φωτογραφία η σημαντικότερη οπτική μηχανή του 19ου αιώνα και κυρίαρχη μορφή κατανάλωσης φωτογραφικών εικόνων. Τα φωτογραφικά πρακτορεία της εποχής οργάνωναν φωτογραφίες των αξιοθέατων σε όλο τον κόσμο, παρέχοντας με αυτό τον τρόπο το μέσο με το οποίο οι μεσαίες τάξεις μπορούσαν να ταξιδέψουν έμμεσα σε μακρινές χώρες. Φωτογράφιζαν τοπία και μνημεία φροντίζοντας η εικόνα να είναι οργανωμένη σε τρία επίπεδα (πρώτο επίπεδο, μεσαίο επίπεδο, φόντο), ώστε να δημιουργείται η αίσθηση του βάθους. Παπακωνσταντίνου Γιώργος, Σημειώσεις Μαθήματος «Οπτικοακουστικές αναπαραστάσεις...», ό.π.

<sup>209</sup> Brant Clark, "An Eye-Movement Study of Stereoscopic Vision, *The American Journal of Psychology*, Τόμ. 48, No. 1 (Jan., 1936), σ. 82-97.

<sup>210</sup> Jonathan Crary, "Techniques...", ό.π.

εικόνες ενεργοποιεί τη στερεοσκοπική όραση, καταργώντας τη διαφορετικότητα των δύο εικόνων και επιτρέποντας την αντίληψή τους από τον εγκέφαλο ως μια (Εικ. 36).<sup>211</sup>



Εικ. 35 Στερεοσκόπιο του David Brewster

Ο Wheatstone μέσα από τα πειράματά του κατέληξε στην επιτυχή μέτρηση του βαθμού διαφοράς της γωνίας που σχηματίζει ο άξονας του κάθε ματιού όταν εστιάζει στο ίδιο σημείο, υποστηρίζοντας ότι ο ανθρώπινος οργανισμός έχει την ικανότητα, κάτω από ορισμένες συνθήκες, να συνθέτει την ανομοιότητα που επικρατεί στον αμφιβληστροειδή του κάθε ματιού, σχηματίζοντας μια ενιαία εικόνα. Στο έργο του, το οποίο προκάλεσε τομή στο πεδίο της οπτικής, ο Wheatstone ασχολήθηκε κυρίως με την οπτική εμπειρία αναφορικά με αντικείμενα που βρίσκονται κοντά στο μάτι, εφόσον μόνο τότε οι οπτικοί άξονες σχηματίζουν διαφορετικές γωνίες. Συνεπώς, η φυσική εγγύτητα των αντικειμένων ως προς το μάτι ανέδειξε τη διοπτρική όραση ως μια λειτουργία εναρμόνισης της οπτικής διαφορετικότητας, προβάλλοντας δύο διαφορετικές εικόνες ως μια και συνδέοντας έτσι το Στερεοσκόπιο με τις υπόλοιπες οπτικές μηχανές του 19<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>212</sup>



Εικ. 36 Ζεύγος στερεοσκοπικών εικόνων φυσικού τοπίου της Βοστώνης, (1860)

Το στερεοσκόπιο παρέχει μια μορφή οπτικής εμπειρίας όπου η αίσθηση της «ζωντάνιας» αυξάνεται όσο το αντικείμενο προβάλλεται πιο κοντά στο θεατή, ενώ η εντύπωση της τρισδιάστατης εικόνας μεγαλώνει όσο οι οπτικοί άξονες των ματιών αποκλίνουν. Γι' αυτό και το επιθυμητό αποτέλεσμα που προκαλεί η παραπάνω συσκευή αγγίζει τα όρια της απτότητας, σηματοδοτώντας την αλλαγή από την κλασική κυριαρχία της αίσθησης της όρασης στην ανάδειξη της αίσθησης του αγγίγματος. Η όραση πλέον δεν αντιλαμβάνεται ως μια εξωτερική και απόμακρη εμπειρία, αλλά αντιθέτως, η απτή εμπειρία ενσωματώνεται στην οπτική. Το παραπάνω αισθητηριακό βίωμα συμβαδίζει με την εγκαθίδρυση μιας νέας κοινωνικής και οικονομικής πραγματικότητας, όπου καθετί εντάσσεται σε μια συνεχή

<sup>211</sup> Παπακωνσταντίνου Γιώργος, Σημειώσεις Μαθήματος «Οπτικοακουστικές αναπαραστάσεις...», ό.π.

<sup>212</sup> Nicholas J. Wade, *Brewster and Wheatstone on Vision*, New York/London: Academic Press, 1983.



κινητικότητα και σε ένα συνεχές «πάγωμα και ξεπάγωμα» εικόνων, στο πλαίσιο του οποίου το νέο υποκείμενο, ως κοινωνός της νέας καταναλωτικής εποχής, καλείται να ανταποκριθεί οπτικά. Το στερεοσκόπιο, επομένως, ως διαμορφωτής της διοπτρικής όρασης επιτυγχάνει αφενός την πραγματοποίηση οπτικής σύνθεσης, και αφετέρου, την επανεκπαίδευση της παρατήρησης του θεατή.<sup>213</sup>

Επίσης, μέσω του Στερεοσκοπίου το νέο υποκείμενο καλείται, μέσα από μια γρήγορη και αδιόρατη κυκλική κίνηση της μηχανής, να βρει ένα στιγμιαίο πάγωμα (καρέ) της εικόνας που θα του επιτρέψει να τη δει. Η παραπάνω οπτική μηχανή προβάλλει μια αποσπασμένη εικόνα «αιχμάλωτη» σε μια μορφή κάδρου, απαιτώντας από το θεατή να προσαρμοστεί αντιληπτικά σε μια νέα λογική στημένη σε πλάνα. Το Στερεοσκόπιο του έμαθε ότι μπορεί να καδράρει τον κόσμο που τον περιβάλλει και μέσω αυτής της «περίφραξης» να μπορεί να τον ελέγχει. Έτσι, το μοντέρνο υποκείμενο αποκτά μια καινούργια αποσπασματική σχέση με το πραγματικό, αναδεικνύοντας ταυτόχρονα, το κοντινό κομμάτι ενός πλάνου ως το πιο σημαντικό. Η κοινωνία του 19<sup>ου</sup> αιώνα, και συγκεκριμένα, ο χώρος του εργοστασίου ενδιαφέρθηκαν για τα αντικείμενα που εστιάζονται κοντά, έχοντας ως απώτερο στόχο να αποκτήσει το σώμα την απαραίτητη εξοικείωση απέναντι στο κοντινό, η οποία θα του επέτρεπε στη συνέχεια να το διαχειριστεί επιτυχώς. Το στερεοσκόπιο, επομένως, θέλησε να αποκαταστήσει τη σχέση με το πραγματικό και, έχοντας «ρουφήξει» το χώρο, να εκπαιδεύσει το νέο υποκείμενο να βλέπει μέσα από πλάνα προσδίδοντάς του, παράλληλα, μια πρωτόγνωρη αίσθηση κατοχής ενός «πραγματικού» που μπορεί να αγγίξει, καθιστώντας τον με αυτό τον τρόπο από θεατή σε ιδιοκτήτη. Σύμφωνα με τον Walter Benjamin, η μοντέρνα εποχή κατέλυσε κάθε είδους φραγμό (κυριολεκτικό και αισθητικό) με τα αντικείμενα, προβάλλοντάς τα με τέτοιο τρόπο ώστε να παρακινούν τα υποκείμενα, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, να «γραπώνουν αντικείμενα σε μια πολύ κοντινή κλίμακα, ορμώμενα από μια ακατανίκητη τάση».<sup>214</sup>



Εικ. 37 Edouard Manet, *The Execution of the Emperor Maximilian of Mexico*, 1867-1868, (λάδι σε μουσαμά), Staatliche Kunsthalle, Mannheim, Germany

Ο άνθρωπος της νεωτερικότητας καλείται να προσεγγίσει μια πραγματικότητα που στήνεται σε καρέ και να βγάλει νόημα μέσα από τα κομμάτια του πραγματικού που καλείται να ενώσει με βάση τους νέους οπτικούς κώδικες που δημιουργούνται. Η

<sup>213</sup> Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.

<sup>214</sup> Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations*, μτφρ. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969), σ. 217-251.



αλλαγή του τρόπου ζωγραφικής στον 19<sup>ο</sup> αιώνα υποδηλώνει αναντίρρητα τη θεμελιώδη μεταμόρφωση μιας ολόκληρης κοινωνίας και τη διαμόρφωση μιας νέας οπτικής κουλτούρας. Στον πίνακα του Edouard Manet με τίτλο “*The Execution of the Emperor Maximilian of Mexico*” (1867-1868), προβάλλεται η ρήξη της μοντέρνας τέχνης με τον αναγεννησιακό κώδικα προοπτικής και το στήσιμο μιας πραγματικότητας μέσα από παγωμένα κοντινά καρέ, υποδεικνύοντας παράλληλα, έναν νέο τρόπο προσέγγισης του ρεαλισμού που ονομάζεται “planar” (Εικ. 37). Πιο συγκεκριμένα, ο καλλιτέχνης βλέπει τον κόσμο και το βάθος όχι ως μια ενότητα αλλά σαν μια αλληλουχία πλάνων (planar οπτική), δίνοντας ταυτόχρονα στο θεατή μια πρωτόγνωρη αίσθηση του κοντινού σε τέτοιο βαθμό που να νιώθει ότι μπορεί να το αγγίξει, καθιστώντας τον με αυτό τον τρόπο «μέτοχο» του ίδιου του πίνακα.

### **Κινηματογράφος και νέα εικαστικά ρεύματα**

Προάγγελους του κινηματογράφου αποτελούν αναμφίβολα οι δημοφιλείς οπτικές εφευρέσεις του 19<sup>ου</sup> αιώνα που μέσα από την προβολή μιας γρήγορης και διαδοχικής σειράς εικόνων στο μάτι, κατόρθωσαν να δημιουργήσουν τη ψευδαίσθηση της κίνησης. Στις 28 Δεκεμβρίου 1895, η πρώτη δημόσια προβολή του κινηματογράφου πραγματοποιήθηκε στο Παρίσι από την Κινηματογραφική Εταιρεία των αδελφών Louis & Auguste Lumière με τεράστια επιτυχία.<sup>215</sup> Η ταινία με τίτλο “*Workers Leaving the Lumière Factory*”, η οποία οριοθέτησε την έναρξη της ιστορίας του, προβλήθηκε στο Salon Indien του Grand Café, στη λεωφόρο των Καπουτσίνων, έξω από την όπερα της πόλης (Εικ. 38).<sup>216</sup> Ένας νέος τρόπος ρεαλιστικής αναπαράστασης είχε γεννηθεί, καθώς οι αδελφοί Lumière κατόρθωσαν να υλοποιήσουν βασιζόμενοι, κυρίως, στο έργο του Edward Muybridge μια νέα σύνθεση κίνησης στο χώρο και το χρόνο. Όπως ήταν αναμενόμενο το νέο θέαμα των κινούμενων εικόνων μάγεψε το κοινό, προτείνοντας με τη σειρά του ένα καινούργιο πλαίσιο ψυχαγωγίας.<sup>217</sup>

Η παραπάνω μορφή διεκδίκησε με τη σειρά της την αναπαράσταση πολλαπλών, «παγωμένων» εικόνων (όπως αντίστοιχα και η φωτογραφία), για τη δημιουργία μιας νέας αντιληπτικής σύνθεσης, εγκαινιάζοντας ταυτόχρονα, μια νέα αντίληψη χώρου και χρόνου. Ο κινηματογράφος διεύρυνε την επικράτεια της οπτικής εντύπωσης, ενσωματώνοντας στοιχεία όπως είναι ο χρόνος, τα διαδοχικά αφηγηματικά εφέ και αρκετά μεταγενέστερα ο ήχος.<sup>218</sup> Σύμφωνα με τον ιστορικό Eric Hobsbawm, για πρώτη φορά στην ιστορία η οπτική παρουσίαση της κίνησης χειραφετήθηκε από την άμεση, ζώσα παράσταση. Ακόμα, για πρώτη φορά η αφήγηση, το θέατρο ή το θέαμα

<sup>215</sup> Το 1891, είχε προηγηθεί στην Αμερική ο εφευρέτης Thomas Edison με το «κινετοσκόπιο» – μια πρώιμη μηχανή κινούμενης εικόνας - η παρουσίαση του οποίου ενέπνευσε τους Lumière, στο σχεδιασμό και τη δημιουργία μιας μηχανής που να συνδυάζει κινούμενη εικόνα και προβολή. Η μηχανή ονομάστηκε “cinématographe”, ζύγιζε περίπου 5kg, λειτουργούσε με μανιβέλα και κινηματογραφούσε στα 16 καρέ το δευτερόλεπτο.

<sup>216</sup> Οι πρώτες ταινίες αποτελούνταν συνήθως από ένα μοναδικό πλάνο που κάδραρε μια δράση, ήταν δηλαδή, απεικονίσεις οποιοδήποτε γεγονότος συνέβαινε μπροστά στην κάμερα και βρισκόταν εν κινήσει, μια απλή καταγραφή της πραγματικότητας χωρίς στοιχεία μυθοπλασίας. Κεντρικό θέμα των πρώτων σύντομων ταινιών (1 λεπτού) ήταν ένα αστικό τοπίο ή κάποια σημαντικά γεγονότα (παρελάσεις, δημόσιες ενθρονίσεις κ.ά). Στην πορεία, σε πολλές ταινίες προβάλλεται η επιθυμία καταγραφής εξωτικών τοπίων – εποχή ακμής του ιμπεριαλισμού -, η οποία οδήγησε στη σταδιακή χαρτογράφηση του κόσμου, γεγονός που ταυτίζεται με την ανάδειξη της τουριστικής νοοτροπίας και την ανάγκη συνεχής τροφοδότηση εικόνων για οπτικό καταναλωτισμό.

<sup>217</sup> Annie Friedberg, “Les Flâneurs du Mal(l): Cinema and...”, ό.π.

<sup>218</sup> Ένα φαινομενικό μειονέκτημα του παλιού κινηματογράφου, το οποίο βοήθησε στην εξασφάλιση της παγκόσμιας δημοτικότητάς του, ήταν το γεγονός ότι δεν υπήρχε το εμπόδιο της γλώσσας, καθώς οι ταινίες αρχικά ήταν βωβές και στηρίζονταν στη μίμηση του ηθοποιού με παρεμβαλλόμενους υπότιτλους. Η χρήση του ήχου έγινε σταδιακά και τα πειράματα που γίνονταν σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920, κατέληξαν στην πραγματοποίηση της πρώτης ταινίας με ήχο που είχε τίτλο «*Ο Τραγουδιστής της τζαζ*», το 1927, εγκαινιάζοντας έτσι την εποχή του «ομιλούντος κινηματογράφου». Edward Lucie-Smith, «*Παγκόσμια Ιστορία Τέχνης και Πολιτισμού*», εκδ. Άλμπατρος, Αθήνα 1992. Επίσης, σύμφωνα με τον E.Hobsbawm ο κινηματογράφος, ελεύθερος από του περιορισμούς του Πύργου της Βαβέλ, ανέπτυξε μια παγκόσμια γλώσσα η οποία του επέτρεψε να εκμεταλλευτεί την παγκόσμια αγορά ασχέτως γλώσσας. E.J. Hobsbawm, *Η εποχή των αυτοκρατοριών 1875-1914*, μτφρ. Κωστούλα Σκλαβενίτη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1η ανατύπωση, Αθήνα 2002, σ. 368-370.

απελευθερώθηκαν από τους περιορισμούς που επέβαλλαν ο χρόνος, ο χώρος και η σωματική υπόσταση του παρατηρητή.<sup>219</sup>



Εικ. 38 Στιγμιότυπο από την προβολή της ταινίας των Lumière, “Workers Leaving the Lumière Factory”, 1895

Ο κινηματογράφος έμελλε να κυριαρχήσει μεταξύ όλων των τεχνών του 20<sup>ου</sup> αιώνα και να τις μετασηματίσει, εφόσον ήταν κάτι το εντελώς νέο ως προς την τεχνολογία του, ως προς τον τρόπο παραγωγής του και ως προς τον τρόπο που παρουσίαζε την πραγματικότητα. Η κίνηση της κάμερας, η μεταβαλλόμενη εστία της, οι απεριόριστες δυνατότητες των φωτογραφικών τρικ και, πάνω από όλα, η δυνατότητα να κόβει κανείς την ταινία που κατέγραφε όλα τούτα σε κατάλληλα κομμάτια και να τα συναρμολογεί ή επανασυναρμολογεί κατά βούληση, ήταν στοιχεία που ξεχώρισαν αμέσως και που τα εκμεταλλεύτηκαν όχι μόνο οι παραγωγοί ταινιών αλλά και οι εικαστικοί καλλιτέχνες.<sup>220</sup> Ειδικότερα, το νέο οπτικό μέσο οδήγησε τους καλλιτέχνες στην υιοθέτηση επαναστατικών αντιλήψεων στην τέχνη, προβάλλοντας με ακόμα πιο ρηξικέλευθο τρόπο το «θρυμματίσμα» του χρόνου και του χώρου, απαιτώντας από τους θεατές έναν νέο τρόπο οπτικής αντίληψης.<sup>221</sup>

Ο κινηματογράφος, επομένως, ως μια τεχνολογία «θραύσης και συρραφής» του οπτικού πεδίου, συνέβαλε με τη σειρά του στη μηχανική συναρμολόγηση εικόνων απέναντι στην οποία ο θεατής καλείται να ανταποκριθεί οπτικά, επισφραγίζοντας έτσι τη νέα σχέση του ύστερου 19<sup>ου</sup> αιώνα με τον κόσμο των εικόνων.

Συγκεκριμένα, το νέο τεχνολογικό μέσο ήταν αναλυτικό, καθώς έσπαγε τη συνέχεια σε κομμάτια αισθητηριακής εμπειρίας. Ο Gilles Deleuze την περιγράφει ως ένα είδος «μοριακής», δηλαδή, διασπαστικής αντίληψης, έμφυτη στον κινηματογράφο, που γίνεται κατανοητή στο θεατή μέσα από την αλληλουχία εικόνων σε διάφορους τύπους και είδη σύνθεσης. Η εφεύρεση του κινηματογράφου οδήγησε τον Deleuze να συλλάβει τον κόσμο όπως αυτόν, δηλαδή, ως μια μηχανική συναρμολόγηση εικόνων, εντασσόμενες σε ένα πλαίσιο μεταβλητότητας, μέσα στο οποίο κάθε έννοια υποκειμενικής αντίληψης υπάγεται σε ένα κινούμενο οπτικό συσχετισμό με άλλες εικόνες. Έτσι, σύμφωνα με τα λόγια του «κάθε εικόνα μέσω όλων των στοιχείων της δρα πάνω σε άλλες και σε σχέση με άλλες».<sup>222</sup>

Η έννοια της συναρμολόγησης δεν αφορά μόνο μηχανικές συσκευές αλλά και το ίδιο το σώμα, καθώς περικλείει και τα δύο. Με άλλα λόγια, όταν σώματα και μηχανές

<sup>219</sup> E.J. Hobsbawm, *Η εποχή των αυτοκρατοριών 1875-1914...*, ό.π.

<sup>220</sup> Ό.π.

<sup>221</sup> Margot Lovejoy, “Art, Technology and Postmodernism: Paradigms, Parallels, and Paradoxes”, *Art Journal*, Τόμ. 49, No. 3, *Computers and Art: Issues of Content* (Autumn, 1990), σ. 257-265.

<sup>222</sup> Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement – Image*, μτφρ. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, (Mineapolis, 1986), σ. 84.

εισέρχονται σε ένα παιχνίδι μηχανικών σχέσεων αυτομάτως καθίστανται μέρη μιας συναρμολόγησης. Συνεπώς, μέσω της διαδικασίας της συναρμολόγησης και άλλων κινηματογραφικών τεχνικών διαμορφώνεται το «κινηματογραφικό» μάτι που υπερβαίνει το ανθρώπινο, καλώντας το να ανταποκριθεί οπτικά στη διαδοχική σειρά κομμένων εικόνων, εξαλείφοντας το κενό ανάμεσα σε αυτές.<sup>223</sup> Επομένως, τα μεμονωμένα πλάνα που «τραβάει» η κινηματογραφική μηχανή στη συνέχεια συναρμολογούνται ώστε να αποτελέσουν ενιαίο σύνολο προς προβολή, καθώς, για την κατανόηση μιας εικόνας από το θεατή απαιτείται η αλληλουχία των προηγούμενων εικόνων.<sup>224</sup>

\*

Η έννοια του «τεμαχισμού» και της επανασύνθεσης της εικόνας, καθώς επίσης, και η έννοια της πολλαπλής θέασης ενός υποκειμένου ή αντικειμένου μέσα από την τεχνολογία του κινηματογράφου, υιοθετήθηκαν στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα (1907), από τους εκπροσώπους του κινήματος του κυβισμού,<sup>225</sup> το οποίο ανέτρεψε ό,τι επικρατούσε μέχρι τότε, ενώ αποτέλεσε αφετηρία για μελλοντικά ρεύματα και γενικότερα για την ανάπτυξη της αφαίρεσης στην τέχνη. Στα έργα τέχνης των κυβιστών ζωγράφων τα αντικείμενα χωρίζονται, αναλύονται, και συνθέτονται ξανά σε μια αφηρημένη μορφή, διαιρεμένα σε πολλαπλές απόψεις, παρέχοντας έτσι τη δυνατότητα στο θεατή να δει πολλές διαφορετικές διαστάσεις ή όψεις των αντικειμένων. Συγκεκριμένα, οι κυβιστές καλλιτέχνες αρνούμενοι την προοπτική, συμπύκνωσαν τον κόσμο των φαινομένων σε ένα νέο μορφικό σύστημα, ανάγοντας τις μορφές στα βασικά γεωμετρικά σχήματα (κύβους, τρίγωνα, καμπύλες), διασπώντας τες σε πολλαπλά επίπεδα και δίνοντας τη δυνατότητα ολόπλευρης απεικόνισής τους, υποχρεώνοντας με αυτό τον τρόπο το θεατή σε ένα είδος φυσικής κίνησης γύρω από αυτές.<sup>226</sup>

Ο Pablo Picasso, ένας από τους σημαντικότερους κυβιστές ζωγράφους και ίσως ο πιο πολύμορφος και ευμετάβλητος καλλιτέχνης του 20<sup>ου</sup> αιώνα, «έσπασε» το συμβατικό αναγεννησιακό πλαίσιο αναπαράστασης στην τέχνη, μέσα από τον κατακερματισμό και την επανασύνθεση των μορφών, εγκαθιδρύοντας μια νέα γλώσσα οπτικής επικοινωνίας.<sup>227</sup> Στο έργο του με τίτλο “*Femme en pleurs*” (1937), το σπαρακτικό κλάμα της γυναίκας, ο πόνος και η απελπισία της αποδίδονται με γεωμετρικά σχέδια που κατατεμαχίζουν τραγικά το πρόσωπό της, σύμφωνα με τις επιταγές του κυβισμού (Εικ. 39).<sup>228</sup>

<sup>223</sup> Gilles Deleuze, *Cinema I: ...* ό.π.

<sup>224</sup> Walter Benjamin, «Το Έργο Τέχνης στην Εποχή της Τεχνικής Αναπαραγωγιμότητάς του», *Δοκίμια για την Τέχνη*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, (Αθήνα: Κάλβος, 1978), σ. 11-46.

<sup>225</sup> Ο όρος *κυβισμός* χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά περιφρονητικά από το Γάλλο κριτικό τέχνης Louis Vauxcelles (Λουί Βωσέλ) το 1908, τον οποίο στη συνέχεια δανείστηκαν και οι ίδιοι οι δημιουργοί του κυβισμού, με πρωτεργάτες τους Pablo Picasso και Georges Braque. Σε μια ανασκόπηση του Φθινοπωρινού Σαλονιού το 1908, ο Vauxcelles κατηγορήσε το νεαρό καλλιτέχνη Braque ότι ανήγαγε τα πάντα, όπως τοπία, μορφές και σπίτια σε γεωμετρικά σχέδια.

<sup>226</sup> Χρυσάνθος Χρήστου, *Η ζωγραφική του εικοστού αιώνα*, εκδ. Νέα Πορεία, Θεσσαλονίκη, 1976, τ. Α', σ. 201.

<sup>227</sup> Αξίζει να αναφερθεί ότι επίδραση στο έργο του Picasso άσκησαν τα τελευταία έργα του μετα-ιμπρεσιονιστή ζωγράφου Paul Cezanne, στα οποία η φόρμα αποδίδεται με γεωμετρικούς όγκους και επίπεδα, όπως επίσης, και τα έργα αφρικανικής τέχνης με την πρωτόγονη, γωνιώδη μεταχείριση της φόρμας, που από τα τέλη του 19ου αιώνα κατέκλυσαν το Παρίσι.

<sup>228</sup> Έχει λεχθεί ότι όλα τα δάκρυα και οι λυγμοί των θυμάτων κάθε βάρβαρης καταπίεσης έχουν αποτυπωθεί στα παραμορφωμένα χαρακτηριστικά αυτής της γυναίκας. Χρυσάνθος Χρήστου, *Η ζωγραφική του...*, ό.π.



Εικ. 39 Pablo Picasso, *Femme en pleurs*, 1937,  
(λάδι σε μουσαμά), Collection of Penroouz, London

\*

Ο κυβισμός επηρέασε βαθιά τον καλλιτεχνικό κόσμο των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα και αποτέλεσε τον πρόδρομο ενός από τα σημαντικότερα ιδεολογικά και εικαστικά κινήματα, όπως ήταν ο φουτουρισμός (1909).<sup>229</sup> Το νέο επαναστατικό ρεύμα – θεωρείται κυρίως ιταλικό κίνημα – χαιρέτισε με έμφαση, όσο κανένα άλλο, τα πλήθη και τα εργοστάσια μαζικής παραγωγής, τις μοντέρνες, χαοτικές μεγαλουπόλεις και τους νέους ηχητικούς περιγύρους, τα επιτεύγματα της τεχνικής και την πρόοδο στον τομέα των μεταφορών και των επικοινωνιών. Θαμπωμένοι από τη λάμψη των ηλεκτρικών κόσμων και μαγεμένοι από το πέταγμα των αεροπλάνων, οι φουτουριστές έπλασαν μια καινούργια κουλτούρα του φωτός και των ήχων, φαντάστηκαν ακόμη και μια τέχνη των αιθέρων με ακροβατικές και χορευτικές πτήσεις, με χρώματα και ιπτάμενα αντικείμενα προκειμένου να υπάρξει ένα νέο λαϊκό θέατρο για τις μάζες την ώρα που παρακολουθούσαν με ενθουσιασμό την κατάκτηση του ουράνιου στερεώματος. Η παντοκρατορία του τεχνολογικού παράγοντα παραπέμπει στη λατρεία των μηχανών, έναν από τους θεμέλιους λίθους της νεωτερικότητας, τον οποίο είχαν για πυξίδα τους και οι φουτουριστές.<sup>230</sup>

Έχοντας ως στόχο τη δημιουργία της τέχνης του μέλλοντος, συνυφασμένης με τη μηχανή και την ταχύτητα, οι εκπρόσωποι του φουτουρισμού, κατακερματίζοντας τις μορφές σε πολλά επίπεδα, προσπάθησαν να δώσουν στο θεατή την αίσθηση ότι βιώνει στο χώρο και το χρόνο την πυρετώδη κίνηση της βιομηχανικής εποχής του. Σε αντίθεση με τους κυβιστές που εστίαζαν, κυρίως, στον κατατεμαχισμό της φόρμας με στόχο τις μέγιστες διαφορετικές οπτικές του αντικειμένου, οι φουτουριστές καλλιτέχνες ενδιαφέρονταν, μέσα από την επανάληψη της φόρμας, να αποδώσουν στα έργα τους την κίνηση και το πέρασμα του χρόνου. Ο κινηματογράφος και η έννοια της κινούμενης εικόνας διαδραμάτισαν κεντρικό ρόλο στην καλλιτεχνική απεικόνιση του φουτουρισμού, καθώς αποτέλεσαν του πυλώνες πάνω στους οποίους στηρίχτηκε για την απόδοση μιας νέας δυναμικής φόρμας μέσω της απόρριψης

<sup>229</sup> Στο πλαίσιο της ηθικής και πολιτιστικής κρίσης που εκδηλώθηκε στην Ευρώπη την περίοδο πριν τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, ο φουτουρισμός ως ιδεολογικό ρεύμα με εθνικά και διεθνή στοιχεία, πρόβαλε το δυναμικό χαρακτήρα της ζωής του 20<sup>ου</sup> αιώνα, δοξάζοντας τον πόλεμο και την εποχή της μηχανής, ενώ παράλληλα, υποδέχθηκε ευνοϊκά την άνοδο του φασισμού στην Ιταλία. Βασική μορφή του φουτουριστικού κινήματος αποτέλεσε ο Ιταλός ποιητής F.T. Marinetti, που ήταν και ο δημιουργός του περίφημου ιδρυτικού μανιφέστο του Φουτουρισμού (*Manifesto of Futurism*), το οποίο δημοσιεύθηκε σε πρωτοσέλιδο της παρισινής εφημερίδας, *Le Figaro*, το 1909. Η διασημότερη φράση του Φουτουριστικού Μανιφέστο, η οποία περικλείει όλη την ουσία του κινήματος, είναι: «Ένα αυτοκίνητο που τρέχει... είναι ωραιότερο από τη Νίκη της Σαμοθράκης».

<sup>230</sup> Εφημερίδα ΤΟ ΒΗΜΑ, Αφιέρωμα με τίτλο: 1909, φουτουρισμός: Η αποθέωση του στιγμιαίου: 100 ΧΡΟΝΙΑ από τη φουτουριστική έκρηξη, (Δημοσίευση: 28/12/2008), Google: <http://www.tovima.gr/society/article/248330>.

στατικών και ενιαίων συνθέσεων. Η σύνδεση του κινηματογράφου με την τέχνη του φουτουρισμού διαφαίνεται στα λόγια του Γάλλου κριτικού Roger Allard, όταν το 1911 έγραψε σε περιοδικό: «οι φουτουριστές ζωγράφοι πρέπει να έχουν κινηματογράφο στις κοιλιές τους», ενώ έναν χρόνο αργότερα προσδιόρισε το φουτουρισμό ως «cinématism».<sup>231</sup>

Οι φουτουριστές, επομένως, απέδωσαν μεγάλη έμφαση στην απεικόνιση της κατακερματισμένης φύσης της μοντέρνας ζωής, ενσωματώνοντας στα έργα τους όλα τα νέα στοιχεία που επέφερε ο ερχομός του κινηματογράφου. Ειδικότερα, η χρονική ταυτοσημία στους φουτουριστικούς πίνακες μπορούσε να αποδοθεί μέσα από τη συναρμολόγηση διαφόρων στοιχείων σε μια συνεκτική εικονική δομή, ενώ η κίνηση και ο δυναμισμός αναπαριστάνονταν μέσω της συνεχής επανάληψης των μορφών. Έτσι, μέσα από το έργο του καλλιτέχνη Gino Severini, όπως για παράδειγμα είναι ο πίνακας με τίτλο “*Dynamic Hieroglyphic of the Bal Tabarin*” (1912), ο κατακερματισμός και η επανάληψη των μορφών απεικονίζονται με τέτοιον τρόπο σαν να αποτελούν διαδοχικές τμηματικές εικόνες μιας κινηματογραφικής ταινίας (Εικ. 40).



Εικ. 40 Gino Severini, *Dynamic Hieroglyphic of the Bal Tabarin*, 1912, (λάδι σε μουσαμά με πούλια), New York, The Museum of Modern Art

Ο πρωτεργάτης του φουτουριστικού κινήματος, F.T. Marinetti, θεώρησε τον κινηματογράφο ως μια ουσιώδη μοντέρνα πηγή έμπνευσης, προτρέποντας ταυτόχρονα τους ποιητές να κοιτάξουν προς το μέσο αυτό, το οποίο κατόρθωνε να δώσει νόημα στην κίνηση, καθιστώντας την πιο ουσιαστική έξω από τους νόμους της λογικής. Επίσης, ισχυρίστηκε ότι «η ταχύτητα, ο ιμπρεσιονισμός και η χρονική ταυτοσημία που ενέχονται στη μοντέρνα ζωή γίνονται αντιληπτά στο νου του ανθρώπου με κινηματογραφικό τρόπο».<sup>232</sup> Το 1913, ο λογοτέχνης Ardengo Soffici σε μια δημοσιευμένη ομιλία του είχε δηλώσει ότι η απόδοση της κίνησης και του δυναμισμού στη φουτουριστική τέχνη ήταν αντιστοίχως συγκρίσιμη με τον τρόπο απόδοσης στον κινηματογράφο.<sup>233</sup> Για τον σημαντικό ζωγράφο Giacomo Balla, η κινούμενη εικόνα έγινε η απόλυτη φουτουριστική εικαστική εμπειρία καθώς, όπως επεσήμανε, περικλείει το θεατή τοποθετώντας τον στο κέντρο της μοντέρνας ζωής,<sup>234</sup> ήταν δυναμική και διαμορφωνόταν από το φως και τη μοντέρνα μηχανή.

<sup>231</sup> Roger Allard, *Revue independante*, no. 3 (August 1911), σ. 134, (παρατίθεται στο Edward Aiken, “The Cinema and Italian Futurist Painting”, *Art Journal*, Τόμ. 41, No. 4, Futurism (Winter, 1981), σ. 353-357).

<sup>232</sup> F.T. Marinetti et al., “The Futurist Synthetic Theater”, 1915 στο *Futurist Manifestos*, εκδ. Apollonio, σ. 194, (παρατίθεται στο Edward Aiken, “The Cinema and Italian...”, ό.π.).

<sup>233</sup> Ardengo Soffici, “La pittura futurista”, *Lacerba*, 1913 στο *Archivi del Futurismo*, Τόμ. 1, εκδ. Maria Drudi Gambillo and Teresa Fiori (Rome, 1958), σ. 175. (παρατίθεται στο Edward Aiken, “The Cinema and Italian...”, ό.π.).

<sup>234</sup> Edward Aiken, “The Cinema and Italian...”, ό.π.

Χαρακτηριστικά ανέφερε: «ο κινηματογράφος σκότωσε την εικονική στατική προσήλωση». Παρακολουθώντας μια ταινία στον κινηματογράφο, τοποθετούμε τους εαυτούς μας μπροστά από έναν πίνακα «εν κινήσει», ο οποίος μεταμορφώνεται με επιτυχία ώστε να αναπαράγει δράση». <sup>235</sup>

Παράλληλα, ο ζωγράφος Umberto Boccioni, θέλοντας να προσδιορίσει το χαρακτήρα ενός μοντέρνου φουτουριστικού πίνακα είχε αναφέρει: «η φιγούρα που θα απεικονίζεται στον καμβά δεν θα είναι πλέον μια παγωμένη στιγμή σε έναν καθολικό δυναμισμό. Θα είναι απλά η ίδια μια δυναμική αίσθηση. Πράγματι, όλα τα πράγματα κινούνται, τρέχουν και αλλάζουν ραγδαία. Μια εικόνα δεν είναι ποτέ ακίνητη μπροστά στα μάτια μας, αλλά συνεχώς εμφανίζεται και εξαφανίζεται [...]». Για τον ίδιο, ο δυναμισμός της κινούμενης εικόνας που αναδύεται από έναν φουτουριστικό πίνακα αντανακλά, επίσης, την επιθυμία των φουτουριστών να προχωρήσουν πέρα από την τέχνη του Ιμπρεσιονισμού με το να επεκτείνουν και να αναπτύξουν σε μεγαλύτερο βαθμό την «ποίηση της κίνησης». Έτσι, η ταχύτητα και ο κατατεμαχισμός που αναπαρίστανται στη φουτουριστική τέχνη αποτελούν, ταυτόχρονα, κληρονομιά του Ιμπρεσιονισμού. <sup>236</sup>

Συνεπώς, στο έργο του με τίτλο, “*Dynamism of a Soccer Player*” (1913), κατορθώνει μέσα από τη χρήση κινηματογραφικών τεχνικών να αποδώσει τη συνέχεια και το δυναμισμό της μορφής που απεικονίζεται, προσδίδοντας ταυτόχρονα ενότητα στην προβολή της κινητικής εμπειρίας του ποδοσφαιρού (Εικ. 41).



Εικ. 41 Umberto Boccioni, *Dynamism of a Soccer Player*, 1913, (λάδι σε μουσαμά), New York, The Museum of Modern Art

### **Κινηματογράφος και Οπτικό σοκ**

Η εφεύρεση του κινηματογράφου βασίστηκε στη λογική αφενός να μεταφέρει στο θεατή την πιο έντονη εντύπωση κινουμένων εικόνων, και αφετέρου, να καταγράψει τα πιο τυχαία και στιγμιαία γεγονότα, στοχεύοντας στην πρόκληση οπτικού σοκ. Επομένως, δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι και οι δυο μορφές του τεχνολογικού αυτού μέσου αντανακλούσαν έναν ασταθή και σε διαρκή κινητικότητα κόσμο. <sup>237</sup> Ειδικότερα, ο κινηματογράφος ανταποκρίθηκε σε ένα ευμετάβλητο

<sup>235</sup> Giacomo Balla, “Esposizione Fu Balla e Futurista”, 1915 στο *Futurist Manifestos*, εκδ. Apollonio, σ. 206, (παρατίθεται στο Edward Aiken, “The Cinema and Italian...”, ό.π.).

<sup>236</sup> Umberto Boccioni et al., “Futurist Painting: Technical Manifesto”, 1910 στο *Futurist Manifestos*, εκδ. Apollonio, σ. 27, (παρατίθεται στο Edward Aiken, “The Cinema and Italian...”, ό.π.).

<sup>237</sup> Tom Gunning, “Animated Pictures”, *Tales of the cinema’s forgotten future, after 100 years of film*, (παρατίθεται στο The Nineteenth-Century Visual Culture Reader, Vanessa R. Schwartz and Jeannene M. Przyblyski, Routledge 2004).



περιβάλλον όπου καθετί εναλλασσόταν και εκτοπιζόταν από κάτι άλλο. Το μοντέρνο υποκείμενο υποβαλλόταν σε ένα συνεχές οπτικό σοκ, ενώ παράλληλα, η αίσθηση του αυξημένου κινδύνου θανάτου που βίωνε ο σύγχρονος άνθρωπος στο καινούργιο τεχνολογικό και βιομηχανικό περιβάλλον, δημιούργησε την ανάγκη έκθεσης σε σοκ σε μια προσπάθεια προσαρμογής του απέναντι στους κινδύνους που τον απειλούσαν. Ο θεατής βομβαρδιζόταν από έναν καταγισμό εικόνων που απαιτούσαν πνευματική ετοιμότητα τις οποίες, όμως, δεν προλάβαινε να επεξεργαστεί, με αποτέλεσμα, έστω και με αποσπασμένη την προσοχή του να απορροφά άμεσα ό,τι προβαλλόταν εξαιτίας του εθισμού του σε αυτή τη διαδικασία.<sup>238</sup>

Συνεπώς, η καταγραφή της εικόνας στην κάμερα εκτελούνταν ακαριαία, μεταφέροντας στην οθόνη μια αίσθηση αμεσότητας του πραγματικού, προκαλώντας ταυτόχρονα, στιγμιαίο σοκ στο θεατή. Σύμφωνα με τον Mark Seltzer, στο γύρισμα του 20<sup>ου</sup> αιώνα η επίπτωση της εφαρμογής του ηλεκτρισμού και η ικανότητά του να υπερβαίνει τα εμπόδια του χρόνου και της απόστασης, προκάλεσε στους ανθρώπους μια ακαταμάχητη έλξη και επιθυμία στο να βιώνουν μέσα από τις νέες αναδυόμενες τεχνολογίες (τηλέφωνο, γραμμόφωνο, κινηματογράφος) μια αίσθηση αμεσότητας και απόλυτου χρονικού παρόντος. Για τον Walter Benjamin, η δυνατότητα ανοίγματος και κλεισίματος ενός ηλεκτρικού διακόπτη, η οποία είχε τεράστιο αντίκτυπο στη διαμόρφωση της μοντέρνας εποχής, αποτέλεσε μια από μια σειρά κινήσεων που απαιτούνταν από τις νέες τεχνολογίες. Συνεπώς, ηλεκτρισμός και κινηματογράφος ήταν δύο έννοιες απόλυτα συνυφασμένες, καθώς και οι δυο αποσκοπούσαν στη συμπίεση του χρόνου και του χώρου.<sup>239</sup>

Ένα από τα κύρια γνωρίσματα του κινηματογράφου ήταν η χρονική και χωρική «εκτόπιση» του θεατή, γεγονός που σημαίνει ότι με τη χρήση ειδικών εφέ ο μυθοπλαστικός χωροχρόνος συγχωνεύτηκε με εκείνο της προβολής, παρέχοντας ταυτόχρονα στο θεατή τη ψευδαίσθηση ενός χρονικού παρόντος ταυτόσημο με έναν απόντα χρόνο.<sup>240</sup> Με άλλα λόγια, ο κινηματογράφος αποτέλεσε όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Jean – Louis Baudry μια «οπτική μηχανή χωροχρονικής εξομοίωσης ικανή να προσφέρει στο θεατή λανθασμένες αντιληπτικές αναπαραστάσεις».<sup>241</sup> Ο Thorold Dickinson επισημαίνει ότι «η ταινία, βωβή ή με ήχο, δεν έχει παρελθόν ή μέλλον, αλλά μόνο παρών. Είναι η φύση της εικόνας που σου «λέει» σε ποια περίοδο του χρόνου είσαι τώρα παρών, καθώς η ταινία είναι ένα μέσο ανάδειξης του παρόντος».<sup>242</sup> Τα παραπάνω λόγια καταδεικνύουν την ικανότητα του νέου τεχνολογικού μέσου να υπερβαίνει την κοινή αντίληψη του χρόνου και του χώρου, επιτυγχάνοντας τη συμπίεση αυτών και την εγκαθίδρυση μιας νέας αντιληπτικής σύνθεσης.

Πιο συγκεκριμένα, ο χώρος που προβλήθηκε μέσω του κινηματογράφου, αυτός δηλαδή που βίωνε ο θεατής όταν παρακολουθούσε μια ταινία, ήταν ένας καθαρά οπτικός χώρος. Παρ' όλο που προβαλλόταν μέσα από διαδοχικά παγωμένα πλάνα, ο θεατής τον αντιλαμβανόταν με μια ακαθόριστη αίσθηση, έχοντας την εντύπωση ενός απεριόριστου χώρου. Ο χώρος χαρακτηριζόταν από δυαδικότητα που σημαίνει ότι παρουσίαζε δύο όψεις τις οποίες ο θεατής κατανοούσε ταυτόχρονα. Η μια όψη ήταν ο δυσδιάστατος χώρος της επιφάνειας της οθόνης, και η άλλη, ο τρισδιάστατος χώρος της δράσης όπου κάθε φανταστικό γεγονός διαδραματιζόταν (ηθοποιοί ζούσαν και

<sup>238</sup> Walter Benjamin, Το Έργο Τέχνης στην Εποχή της Τεχνικής..., ό.π.

<sup>239</sup> Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, The Archive*, Harvard University Press, (Cambridge, Massachusetts, and London, England, 2002).

<sup>240</sup> Anne Friedberg, “Les Flâneurs du Mal(l): Cinema and the Postmodern Condition, *PMLA*, Τόμ. 106, No. 3 (May, 1991), σ. 419-431.

<sup>241</sup> Jean – Louis Baudry, “The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema”, μτφρ. Jean Andrews and Bertrand Augst, *Narrative, Apparatus, Ideology*, εκδ. Phil Rosen, New York: Columbia UP, 1986, σ. 299-318.

<sup>242</sup> Thorold Dickinson, *A Discovery of Cinema*, (London, 1971), σ. 111.



πέθαιναν, άλογα έτρεχαν κ.ά.). Επομένως, το πιο σημαντικό γνώρισμα μέσα από την οπτική εμπειρία του κινηματογράφου ήταν το γεγονός ότι ο θεατής βίωνε έναν τρισδιάστατο χώρο δράσης, καθώς η αντίληψή του διείσδυε στον πλασματικό κόσμο της ταινίας. Η παραπάνω δυαδικότητα του χώρου συμβάδιζε και με τις υπόλοιπες βασικές μορφές διάστασης όπως ήταν ο χρόνος, η κίνηση και ο ήχος.<sup>243</sup>

Αντίστοιχα και η δομή του χρόνου στον κινηματογράφο καθορίζεται ως δυαδική. Ο χρόνος της οθόνης, μέσα στον οποίο προβάλλονταν οι εικόνες, ήταν ο φυσικός μετρήσιμος χρόνος. Η ταινία που προβαλλόταν ήταν ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο αλλαγών και κινήσεων, το οποίο ακολουθούσε τη συνηθισμένη, συνεχή και ευθεία ροή του φυσικού χρόνου. Έτσι, κάθε ταινία είχε μια συγκεκριμένη χρονική διάρκεια και κάθε φορά που προβαλλόταν ακολουθείτο η ίδια διαδοχή φωτός και σκιάς, ενώ η ροή των εικόνων καθόριζε τη θέση και τη διάρκεια των πλάνων, καθώς επίσης, και τη σχέση του «πριν» και του «μετά» ανάμεσα σε κάθε εικόνα. Από την άλλη πλευρά, ο χρόνος δράσης ήταν «κατασκευασμένος», μυθοπλαστικός, που σημαίνει ότι η μορφή του δεν υπαγορευόταν από τη φύση, αλλά ήταν επιλεγμένος από το δημιουργό της ταινίας, ο οποίος μέσα από τη συναρμολόγηση (μοντάζ) ήλεγχε τη ροή και τους χρόνους των εικόνων. Επομένως, τα γεγονότα που διαδραματίζονταν εντασσόμενα στο χρόνο δράσης αποτελούσαν συνάρτηση των εικόνων που προβάλλονταν μέσα στο χρόνο της οθόνης. Συγκεκριμένα, δημιουργείται η εντύπωση στο θεατή ότι ο χρόνος δράσης στην ταινία έρεε όπως και στην πραγματική ζωή ακόμα και εάν, για παράδειγμα, στο μισό του χρόνου της οθόνης προβάλλονταν γεγονότα εβδομαδών ή χρόνων. Με άλλα λόγια, η ως άνω δυαδικότητα υπογραμμίζει το γεγονός ότι σε μια ταινία η μορφή του χρόνου δράσης διαφέρει δραστικά από το φυσικό, «αληθινό» χρόνο, μολονότι δημιουργεί στο θεατή την αίσθηση της χρονικής ταυτοσημίας.<sup>244</sup>

Συνεπώς, η συνεχής ροή εικόνων στην οθόνη ήταν αποτέλεσμα μιας σειράς στιγμιότυπων (snapshots), που το καθένα παρουσίαζε μια διακριτή στιγμή, προσδίδοντας στο θεατή την εντύπωση της συνέχειας. Ο κινηματογράφος, ουσιαστικά, τροφοδότησε το θεατή με έναν καταιγισμό άμεσων εικόνων, παράγοντας μέσω της χρήσης του φωτός και της σκιάς ένα οπτικό εφέ γεγονότων - βιωμένα μέσα στο χωροχρόνο δράσης της ταινίας - εντείνοντας με αυτό τον τρόπο τη ψευδαίσθηση στο θεατή.

Ωστόσο, η έννοια της προβολής ενός στιγμιότυπου στην οθόνη είναι αδιαχώριστη με την κινηματογραφική λέξη “shoot / shooting (προβολή / σκοποβολή)”, η οποία δηλώνει την πράξη της κινηματογράφησης. Πιο συγκεκριμένα, η κάμερα «σημαδεύει» το υποκείμενο ή αντικείμενο το οποίο στη συνέχεια προβάλλει στην οθόνη, βομβαρδίζοντας το θεατή με στιγμιαίες εικόνες, προκαλώντας ταυτόχρονα σοκ και απαιτώντας από τον παρατηρητή να βρίσκεται σε συνεχή οπτική εγρήγορση. Ο Alan Braddock χαρακτήρισε τον παραπάνω νέο τρόπο όρασης ως “gun vision”, θέλοντας να παρομοιάσει την κάμερα σαν ένα όπλο που στοχεύει το θεατή, αναδεικνύοντας έτσι τη δυναμική οπτική σχέση ανάμεσα στο κοιτάζω και πυροβολώ.<sup>245</sup>

Στο χαρακτηριστικό πίνακα με τίτλο “*Breaking through the Line*” (1903), ο Αμερικανός ζωγράφος Charles Schreyvogel<sup>246</sup> επιτυγχάνει από τη μια πλευρά να

<sup>243</sup> Alexander Sesonke, “Time and Tense in Cinema”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Τόμ. 38, No. 4 (Summer, 1980), σ. 419-426.

<sup>244</sup> Alexander Sesonke, “Time and...”, ό.π.

<sup>245</sup> Alan C. Braddock, “Shooting the Beholder: Charles Schreyvogel and the Spectacle of Gun Vision”, *American Art*, Τόμ. 20, No. 1 (Spring 2006), σ. 35-59.

<sup>246</sup> Ο Charles Schreyvogel, αν και λιγότερο γνωστός σε σύγκριση με τους συγχρόνους του, ήταν ένας από τους αμερικανούς ζωγράφους που ενδιαφέρθηκε ιδιαίτερα για τη στρατιωτική ζωή, απεικονίζοντας στους πίνακές του στιγμές της ιστορίας της Δύσης την περίοδο της καταπάτησης των συνόρων από τους αποίκους.

αναπαραστήσει τον αγώνα για την κατάκτηση της Δύσης ως μια βίαιη πάλη ανάμεσα στο μοντέρνο πολιτισμό και τους «πρωτόγονους» ιθαγενείς και από την άλλη, να προβάλλει τον τρόπο που η ματιά και το όπλο του πολεμιστή στοχεύει απ' ευθείας στο θεατή, εξασφαλίζοντας με αυτό τον τρόπο την απόλυτη εστίαση και το οπτικό «πάγωμα» του παρατηρητή (Εικ. 42).



Εικ. 42 Charles Schreyvogel, *Breaking through the Line*, 1903, (λάδι σε μουσαμά), Gilcrease Museum, Tulsa, Oklahoma

Ο καλλιτέχνης θέλοντας να καθηλώσει την προσοχή του θεατή προσομοιάζει στο έργο του το μοτίβο ενός όπλου με μάτι που σημαδεύει προς την κατεύθυνση του παρατηρητή, ο οποίος δεν έχει άλλη επιλογή από το να στρέψει το βλέμμα του προς αυτό. Έτσι, η υιοθέτηση της οπτικής στρατηγικής της σκοποβολής αντιμετωπίζει το θεατή ως στόχο, εντείνοντας με αυτό τον τρόπο τον εικονικό δυναμισμό και την αμεσότητα.<sup>247</sup>

Αξίζει να αναφερθεί ότι το πρόβλημα διατήρησης της προσοχής του θεατή, το οποίο είχε ήδη αναδυθεί από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και είχε καταστεί μέρος επιστημονικής έρευνας και στοιχείο μιας δυναμικής οπτικής κουλτούρας, είχε απασχολήσει και τον Schreyvogel, ο οποίος πίστευε ότι πρωταρχικός στόχος του καλλιτέχνη πρέπει να είναι η οπτική έλξη του θεατή. Για παράδειγμα, η σχηματική αναπαράσταση του οπτικού πεδίου από το Γερμανό φυσιολόγο Wilhelm Wundt, το 1880, παρουσιάζει το πεδίο ως μια αφηρημένη σφαιρική μορφή, η οποία αποτελείται από μια ακαθόριστη αντιληπτική περιφέρεια και από ένα κεντρικό σημείο εστιακής σαφήνειας μέσα στο οποίο αναπτύσσεται η οξυδέρκεια της προσοχής. Συνεπώς, ο Schreyvogel, υιοθετώντας την παραπάνω επιστημονική ερμηνεία, κατορθώνει μέσα από τον πίνακα του να εστιάσει το βλέμμα του θεατή, αποδίδοντας την κατάλληλη οπτική έμφαση στο όπλο, θαμπώνοντας παράλληλα τις περιφερειακές φιγούρες. Πράγματι στο έργο του, μέσα από τη χρήση της λογικής των νέων οπτικών μηχανών που αποτελούσαν τμήμα μιας ευρύτερης οπτικής κουλτούρας, διακρίνεται η υπέρβαση του καλλιτέχνη πέρα από τις συμβάσεις της ακαδημαϊκής ζωγραφικής τέχνης.<sup>248</sup>

Ο ιστορικός κινηματογράφου Tom Gunning εντάσσει την προσπάθεια των πρώιμων κινηματογραφικών ταινιών να θέλξουν οπτικά το θεατή σε μια ευρύτερη οπτική κουλτούρα ψυχαγωγίας, όπως ήταν τα πάρκα, τα καρναβάλια και άλλα δημοφιλή θέαματα, τα οποία εφάρμοζαν διάφορα τεχνάσματα που θα πλάνευαν το βλέμμα του παρατηρητή. Έτσι, ως θέαμα ο πρώιμος κινηματογράφος, βασίστηκε στην άμεση οπτική διέγερση του θεατή και την πρόκληση σοκ, καθώς και στην

<sup>247</sup> Alan C. Braddock, "Shooting the Beholder: Charles Schreyvogel ...", ό.π.

<sup>248</sup> Ό.π.

υποκίνηση της περιέργειας μέσω της έκπληξης. Ως παράδειγμα, προβάλλει την ταινία του Γάλλου κινηματογραφιστή Georges Méliès με τίτλο “*Le Voyage dans la Lune*” (1902),<sup>249</sup> στην οποία το πρόσωπο του αποκαλούμενου ανθρώπου στο φεγγάρι χαμογελάει προς το θεατή, έως τη στιγμή που το χτυπάει στο μάτι ένα διαστημόπλοιο σε σχήμα σφαίρας εκτοξευμένο από ένα κανόνι στη γη (Εικ. 43). Για τον Gunning, η παραπάνω ταινία συνοψίζει τη λογική του κινηματογράφου, η οποία «απ’ ευθείας έλκει την προσοχή του θεατή, υποδαυλίζοντας την οπτική περιέργεια και παρέχοντας ευχαρίστηση μέσα από την εμπειρία ενός συναρπαστικού θεάματος».<sup>250</sup>



Εικ. 43 “*Le Voyage dans la Lune*” του Georges Méliès, 1902

Ο κινηματογράφος υπήρξε αναμφισβήτητα μια πρωτοποριακή τεχνολογία η οποία αναδύθηκε μέσα από τη φωτογραφία και τη γενεαλογία των οπτικών μηχανών του 19<sup>ου</sup> αιώνα, εγκαινιάζοντας με τη σειρά της μια νέα σχέση του υποκειμένου με τον κόσμο των εικόνων. Μέσα από το κόψιμο και τη συρραφή μεμονωμένων πλάνων, την πρόκληση σοκ και τη συμπίεση του χώρου και του χρόνου κατόρθωσε αφενός να μετασχηματίσει την οπτική αντίληψη του θεατή, και αφετέρου, να του προσφέρει καινούργιες εμπειρίες ψευδαίσθησης. Συνεπώς, το μοντέρνο υποκείμενο κλήθηκε να ανταποκριθεί οπτικά στο νέο τεχνολογικό μέσο και να αναπτύξει μαζί του μια νέα γλώσσα οπτικής επικοινωνίας. Παράλληλα, ο κινηματογράφος επέδρασε με καταλυτικό τρόπο στο χώρο της τέχνης, εφόσον, οδήγησε σε νέους πειραματισμούς στο πεδίο της καλλιτεχνικής αναπαράστασης. Νέα εικαστικά ρεύματα αναδύθηκαν και υιοθετώντας τις τεχνικές του κινηματογράφου διαμόρφωσαν ριζικά την τέχνη στο γύρισμα του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

<sup>249</sup> Το “*Le Voyage dans la Lune*” (*A Trip to the Moon*) είχε διάρκεια 14 λεπτά και κατέστη μια από τις πιο δημοφιλής ταινίες της εποχής. Αποτελεί την πρώτη γνωστή ταινία επιστημονικής φαντασίας και εντάσσεται στις 100 καλύτερες ταινίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

<sup>250</sup> Tom Gunning, “The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”, *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, εκδ. Thomas Elsaesser (London: BFI, 1990), σ. 58-59.

## Επίλογος

Μέσα από την ανασκόπηση της νέας εποχής που επέφερε ο 19<sup>ος</sup> αιώνας, εστιάσαμε στις πιο σημαντικές αλλαγές στον τομέα της κοινωνίας, της τεχνολογίας και της τέχνης, οι οποίες συντελέστηκαν από τη γέννηση και εδραίωση ενός καινούργιου καθεστώτος όρασης. Πιο συγκεκριμένα, την ιστορική εκείνη στιγμή αναγνωρίστηκε, με τη συνδρομή της επιστήμης, η αυτονομία των αισθήσεων και η υποκειμενικότητα της όρασης, η οποία ως μια αυτοτελής διαδικασία - αποδεσμευμένη από κλασικές και παγιωμένες ερμηνείες - δύναται να αποσυνδέεται από το εξωτερικό περιβάλλον και να πραγματοποιεί νέου είδους αντιληπτικές συνθέσεις. Έτσι, στο νέο κοινωνικό και τεχνολογικό περιβάλλον που διαμορφώθηκε ο τρόπος οπτικής αντίληψης τροποποιήθηκε μέσα από μια δυναμική και σύνθετη διαδικασία, ενώ η εγκαθίδρυση της οπτικής κουλτούρας απαίτησε την εκπαίδευση και εξάσκηση της αντιληπτικής ικανότητας των υποκειμένων ώστε να ανταποκριθούν στις νέες μορφές οπτικής κατανάλωσης.

Ο αναδυόμενος βιομηχανικός κόσμος σε συνδυασμό με την επιστημονική εξέλιξη και το στήσιμο μιας ριζοσπαστικής γνώσης πάνω στην ερμηνεία του σώματος, και ειδικότερα της αντίληψης, ανέδειξε ένα νέο είδος παρατηρητή ανταποκρινόμενο στις νέες πολιτιστικές, κοινωνικές και οικονομικές επιταγές. Στο χτίσιμο της μοντέρνας οπτικής κουλτούρας το νέο υποκείμενο, υιοθετώντας μια διασπαστική αντίληψη, ήρθε αντιμέτωπο με έναν ασταθή κόσμο που απαιτούσε, ταυτόχρονα, συνεχή προσοχή και απόσπαση της όρασης. Σύμφωνα με τον ιστορικό τέχνης Jonathan Crary, ο νέος παρατηρητής συνιστούσε «έναν κινούμενο καταναλωτή μιας ατελείωτης διαδοχικής σειράς εμπορευσιμων εικόνων ψευδαίσθησης».<sup>251</sup>

Η φιγούρα του *flâneur*, του περιπλανώμενου ανάμεσα στις σύγχρονες πόλεις, οι οποίες μεταμορφώνονται και εξαπλώνονται με αλματώδη ρυθμό από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, αποτέλεσε το κυρίαρχο παράδειγμα του παρατηρητή με το «περιπατητικό» βλέμμα που διαρκώς μετατοπίζει την προσοχή του από το ένα πράγμα στο άλλο, από το ένα προϊόν στο άλλο και από το ένα θέαμα στο άλλο.<sup>252</sup> Η νέα αυτή μορφή αντίληψης, η οπτική σύλληψη της στιγμής, είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένη με την αδιάσειστη λογική του καπιταλισμού, η οποία επενδύει στη διατήρηση της οπτικής εγρήγορσης και του ενδιαφέροντος του υποκειμένου απέναντι στην πληθώρα των καταναλωτικών αγαθών που του παρέχονται.<sup>253</sup> Πολλοί ιστορικοί κινηματογράφου υποστηρίζουν ότι οι κινούμενες εικόνες με τη συνεχή εναλλαγή πλάνων αντανακλούν το κινούμενο βλέμμα του *flâneur*, το άνοιγμα και κλείσιμο, σαν διακόπτης, της όρασης ανταποκρινόμενη στους γρήγορους ρυθμούς και τα θεάματα της μοντέρνας πόλης.<sup>254</sup> Συνεπώς, η αντιληπτική ικανότητα του μοντέρνου υποκειμένου δομήθηκε πάνω σε ένα σαρωτικό και ερευνητικό βλέμμα που βρισκόταν σε συνεχή κίνηση ανταποκρινόμενο στα ποικίλα οπτικά ερεθίσματα του περιβάλλοντός του.<sup>255</sup>

Η φωτογραφία με τη σειρά της κατέστη ένα ισχυρό οπτικό μέσο, καθώς, η έλευση και διάδοσή της έγινε συνώνυμη με το μοντέρνο τρόπο όρασης. Η φωτογραφία εκμοντέρνισε τον τρόπο με τον οποίο βλέπουν τα υποκείμενα,

<sup>251</sup> Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, (MIT Press, 1992), σ. 20.

<sup>252</sup> Noel Carroll, "Modernity and the Plasticity of Perception", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Τόμ. 59, No. 1 (Winter, 2001), σ. 11-17.

<sup>253</sup> Jonathan Crary, *Art and Film since 1945: Hall of Mirrors*, εκδ. Russell Ferguson (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1996), σ. 265.

<sup>254</sup> Noel Carroll, "Modernity and the...", ό.π.

<sup>255</sup> Ό.π.

παρέχοντας για πρώτη φορά εικόνες μηχανικά κατασκευασμένες και προβάλλοντας, ταυτόχρονα, όψεις μιας «αυθεντικής» και αληθινής πραγματικότητας. Επίσης, η προβολή πολλαπλών κομμένων εικόνων απαίτησε από τα υποκείμενα να υιοθετήσουν έναν αφαιρετικό τρόπο αντιληπτικής σύνθεσης και μια αντίληψη στημένη σε καρέ (παγωμένα πλάνα). Την ίδια στιγμή, η εφεύρεση της φωτογραφίας υπήρξε καταλύτης στο χώρο της τέχνης, εφόσον, μέσα από την ακριβή απεικόνιση της πραγματικότητας ώθησε τους καλλιτέχνες στην απόρριψη της αναγεννησιακής παράδοσης και την υιοθέτηση μιας πιο ρεαλιστικής και ταυτόχρονα αφαιρετικής αναπαράστασης.<sup>256</sup>

Οι διάσημες φωτογραφίες του Edward Muybridge, αιχμαλωτίζοντας διάφορες στιγμές του χρόνου, απέδειξαν πώς «πραγματικά» τρέχει ένα άλογο, διαχωρίζοντας μέσω της μηχανικής αναπαραγωγής και της ανάπτυξης υψηλών ταχυτήτων διαφράγματος το οπτικό από την ανθρώπινη αντίληψη, ωθώντας το θεατή στη σύνθεση των αποσυνδεδεμένων διαδοχικών εικόνων. Από την άλλη μεριά, το έργο του Muybridge πιστοποιεί την απαίτηση του καπιταλισμού που εντάσσοντας τα πάντα στη λογική της συνεχούς επιταχυνόμενης ροής του κεφαλαίου προβαίνει στην εξάλειψη του χώρου και του χρόνου, διαμορφώνοντας μέσα από το ξερίζωμα του κλασσικού συνεκτικού κόσμου ένα νέο υποκείμενο προσαρμοσμένο σε έναν ευμετάβλητο κόσμο διαρκούς κυκλοφορίας. Συνεπώς, η διάλυση της όρασης και η ανάγκη αντιληπτικής σύνθεσης αποτελεί την κορυφή ενός μοντέρνου παγόβουνου όπου η προσοχή μπορεί να ανασυγκροτηθεί στη βάση νέων οπτικών μορφών, όπως ήταν οι οπτικές μηχανές και η εφεύρεση του κινηματογράφου.<sup>257</sup>

Οι οπτικές μηχανές του 19ου αιώνα οδήγησαν στην εμφάνιση και κωδικοποίηση νέων συστημάτων οπτικής κατανάλωσης. Η κατασκευή των οπτικών μηχανών δεν ήταν απλώς μια υπόθεση τεχνικών επινοήσεων αλλά μια διαδικασία ανταλλαγής με άλλα γνωστικά πεδία (ιατρική - φυσιολογία του σώματος, φυσική - οπτική), η οποία επέτρεψε την ανάπτυξη νέων εννοιών και συλλήψεων που διαμόρφωσαν την οπτική κουλτούρα της εποχής. Η εμφάνιση και προώθηση των οπτικών μηχανών ήταν άμεσα συνυφασμένη με τις νέες γνώσεις για τη φυσιολογία του ανθρώπινου σώματος και με αφαιρετικά μοντέλα κατανόησης της όρασης. Ωστόσο, η αναθεώρηση των απόψεων για την όραση και τον αντιληπτικό μηχανισμό πραγματοποιήθηκε μέσα στις νέες αντιλήψεις του βιομηχανικού εκσυγχρονισμού και τις διαδικασίες εξορθολογισμού της ανθρώπινης σκέψης. Επομένως, στη χρήση των ψυχαγωγικών οπτικών παιχνιδιών εφαρμόστηκαν οι ορθολογικές σχέσεις χρόνου και κίνησης που χαρακτήριζαν τις παραγωγικές σχέσεις της βιομηχανικής εποχής, δηλαδή, πειθαρχία και κανονικότητα.<sup>258</sup>

Τέλος, η τεχνολογία του κινηματογράφου ήταν αναπόσπαστα δεμένη με την αλλαγή της αντίληψης που προανήγγειλε τη νεωτερική εποχή, καθώς συνεισέφερε όπως και τα προηγούμενα οπτικά μοντέλα στη θεμελιώδη διαμόρφωσή της. Έτσι, οι συνθήκες που διέπουν την ανθρώπινη αντίληψη συναρμολογήθηκαν σε νέα συστατικά όπου μέσω του μηχανικού χαρακτήρα κινηματογραφικής αναπαραγωγής δομήθηκε μια νέα αντίληψη του χώρου και του χρόνου. Με τη χρήση του ηλεκτρισμού ο κινηματογράφος κατόρθωσε να διαχειριστεί με έναν εντελώς πρωτόγνωρο τρόπο το χρόνο και το χώρο, διαμορφώνοντας ένα νέο θεατή

<sup>256</sup> Margot Lovejoy, "Art, Technology and Postmodernism: Paradigms, Parallels and Paradoxes", *Art Journal*, Τόμ. 49, No. 3, Computers and Art: Issues of Content (Autumn, 1990), σ. 257-265.

<sup>257</sup> Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.

<sup>258</sup> Παλακωνσταντίνου Γιώργος, Σημειώσεις Μαθήματος «Οπτικοακουστικές αναπαραστάσεις και τεχνικές επεξεργασίας», ΤΑΜ, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας 2009, σ. 1-41.

αποσπασμένο αντιληπτικά από κάθε πραγματική χωροχρονική έννοια, προσφέροντάς του ταυτόχρονα νέες οπτικές εμπειρίες ψευδαίσθησης.<sup>259</sup>

Παράλληλα, η τεχνολογία του κινηματογράφου επηρέασε και μεταμόρφωσε με θεμελιώδη τρόπο το χώρο της τέχνης, καθώς της άνοιξε το δρόμο για την εμφάνιση νέων εικαστικών ρευμάτων που απαιτούσαν από το θεατή να δει τα έργα τους με ένα «νέο μάτι», το οποίο να ενσωματώνει όλες τις αλλαγές που συντελέστηκαν στη διαμόρφωση της όρασης.

Ανακεφαλαιώνοντας, τον 19<sup>ο</sup> αιώνα πραγματοποιείται η γέννηση μιας νέας εποχής όπου η εκλογίκευση και η ποσοτικοποίηση της κίνησης και του χρόνου καθώς, επίσης, και οι αναλύσεις του σώματος και των κινήσεών του καθίστανται παραγωγικά. Η ανάλυση της όρασης και η κατανόηση της αντιληπτικής διαδικασίας έθεσαν τις προϋποθέσεις για την τεχνολογική παράγωγη συστημάτων οπτικής αποσύνδεσης και συναρμολόγησης με σκοπό τη διαχείριση και την ένταξη της όρασης σε ένα καταναλωτικό πλαίσιο.<sup>260</sup> Ο άνθρωπος του 19<sup>ου</sup> αιώνα προσεγγίζει μια πραγματικότητα που για πρώτη φορά στήνεται σε παγωμένα πλάνα (καρέ) και αρχίζει να βγάζει νόημα μέσα από τα κομμάτια του πραγματικού που καλείται να ενώσει, με βάση τους νέους κώδικες που δημιουργούνται. Το νέο μοντέρνο υποκείμενο που διαμορφώθηκε είναι ταυτόχρονα καταναλωτής, παράγοντας σύνθεσης της πραγματικότητας και, τέλος, αντικείμενο της τεχνολογικής κουλτούρας. Ο 19<sup>ος</sup> αιώνας υπήρξε ο προάγγελος του 20<sup>ου</sup> και 21<sup>ου</sup> αιώνα, εφόσον, το σύγχρονο υποκείμενο για να μπορεί να συμμετέχει στη μοντέρνα δυτική κοινωνία και οικονομία, καλείται να συνεχίζει να εκπαιδεύεται σε καινούργια και πιο αυστηρά συστήματα οπτικής πειθαρχίας.<sup>261</sup>

<sup>259</sup> Anne Friedberg, “Les Flâneurs du Mal(l): Cinema and the Postmodern Condition, *PMLA*, Τόμ. 106, No. 3 (May, 1991), σ. 419-431.

<sup>260</sup> Αξίζει να σημειωθεί ότι με βάση τα νέα μοντέλα αυτόματης ρύθμισης της αντίληψης καθορίστηκαν και κοινωνικά πρότυπα ανθρώπινης συμπεριφοράς, ενώ πράξεις ή αντιληπτικές εκφράσεις ασύμβατες προς αυτά εξελήφθησαν ως παθολογικές. Ειδικότερα, ο επιστημονικός προβληματισμός και η έρευνα προσαρμόστηκαν στις νέες κοινωνικές πρακτικές οι οποίες με τη σειρά τους ενσωμάτωσαν με ποικίλους τρόπους τις ανακαλύψεις της μοντέρνας επιστήμης, διαμορφώνοντας τις ζωές χιλιάδων ανθρώπων και δημιουργώντας νέα κανονιστικά μοντέλα συμπεριφοράς. Jonathan Crary, “Unbinding Vision”, *October*, Τόμ. 68 (Spring, 1994), σ. 21-44.

<sup>261</sup> Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention...*, ό.π.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### *Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία*

- **Aiken Edward**, “The Cinema and Italian Futurist Painting”, *Art Journal*, Τόμ. 41, No. 4, Futurism (Winter, 1981), σ. 353-357.
- **Alain de Leiris**, *The Drawings of Edouard Manet, A Factual and Stylistic Evaluation*, (αδημοσίευτη διατριβή), Harvard University, 1957.
- **Allard Roger**, *Revue indépendante*, no. 3 (August 1911).
- **Ampere Andre-Marie**, *Philosophie des Deux Ampere*, εκδ. J. Barthelemy-Saint-Hilaire, Paris, Didier, 1866.
- **Bain Alexander**, *The Senses and the Intellect*, (London: John W. Parker, 1855).
- **Bajac Quentin**, *The Dawn of Photography: French Daguerreotypes, 1839-1855*, εκδ. Κατ. New York: The Metropolitan Museum of Art: New Heaven: Yale University Press, 2003.
- **Balla Giacomo**, “Esposizione Fu Balla e Futurista”, 1915 στο *Futurist Manifestos*, εκδ. Apollonio, σ. 1-4.
- **Barnes Rachel**, *Degas by Degas*, New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1990.
- **Barnes Rachel**, *Monet by Monet*, New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1990.
- **Batchen Geoffrey**, “Light and Dark: The Daguerreotype and Art History”, *The Art Bulletin*, τόμ. 86, No. 4 (Dec., 2004), σ. 764-776.
- **Baudelaire Charles**, *Les Fleurs du Mal* (Paris, 1857); *Les Fleurs du Mal*, μτφρ. Richard Howard (Boston: Godine, 1982).
- **Baudelaire Charles**, *The Mirror of Art*, μτφρ. Jonathan Mayne, London, 1955.
- **Baudelaire Charles**, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, επιμ. και μτφρ. Jonathan Mayne, (New Work, 1986).
- **Baudry Jean – Louis**, “The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema”, μτφρ. Jean Andrews and Bertrand Augst, *Narrative, Apparatus, Ideology*, εκδ. Phil Rosen, New York: Columbia UP, 1986, σ. 299-318.
- **Baum Frank**, *The Art of Decorating Dry Goods Windows and Interiors*, Chicago: Show Window, 1890.
- **Berman Marshall**, *All that is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, New York, Penguin, 1988.
- **Bersani Leo**, *The Death of Stéphane Mallarme*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1982).
- **Birkerts Sven**, “Walter Benjamin, Flâneur: A Flânerie”, *The Iowa Review*, τόμ. 13, No. ¾ (Spring, 1982, 1983), σ. 164-179.
- **Boccioni Umberto** et al., “Futurist Painting: Technical Manifesto”, 1910 στο *Futurist Manifestos*, εκδ. Apollonio, σ. 1-3.
- **Braddock Alan**, “Shooting the Beholder: Charles Schreyvogel and the Spectacle of Gun Vision”, *American Art*, τόμ. 20, No. 1 (Spring 2006), σ. 35-59.
- **Brant Clark**, “An Eye-Movement Study of Stereoscopic Vision”, *The American Journal of Psychology*, τόμ. 48, No. 1 (Jan., 1936), σ. 82-97.
- **Burch Noel**, *Life to Those Shadows*, μτφρ. Ben Brewster (Berkeley: University of California Press, 1990).
- **Chesneau Ernest**, “Le plein air, Exposition du boulevard des Capucines”, *Paris Journal*, May 7, 1874, σ. 1-1.
- **Chiarenza Carl**, “Manet’s Use of Photography in the Creation of a Drawing”, *Master Drawings*, τόμ. 7, No. 1 (Spring, 1969), σ. 38-45+91-92.



- **Coke Van Deren**, *The Painter and the Photograph: From Delacroix to Warhol*, Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, 1972.
- **Courtine Jean-Jacques and Haroche Claudine**, *Histoire du visage: Exprimer et taire ses emotions XVIe-debut XIXe siècle*, (Paris: Rivages, 1988).
- **Courtine Jean-Jacques and Haroche Claudine**, *Histoire du visage: Exprimer et taire ses emotions XVIe-debut XIXe siècle*, (Paris: Rivages, 1988).
- **Crary Jonathan**, “1879: Unbinding Vision”, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture*, (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999), σ. 82-148.
- **Crary Jonathan**, *Art and Film since 1945: Hall of Mirrors*, εκδ. Russell Ferguson (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1996).
- **Crary Jonathan**, “Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century”, (MIT Press: Cambridge and London, 1990).
- **Crary Jonathan**, “Techniques of the Observer”, *October*, τόμ. 45 (Summer, 1988), σ. 3-35.
- **Crary Jonathan**, “Unbinding Vision”, *October*, τόμ. 68 (Spring, 1994), σ. 21-44.
- **Crary Jonathan**, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.
- **Deleuze Gilles**, *Cinema 1: The Movement – Image*, μτφρ. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, (Mineapolis, 1986).
- **Dickinson Thorold**, *A Discovery of Cinema*, (London, 1971).
- **Doane Mary Ann**, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, The Archive*, Harvard University Press, (Cambridge, Massachusetts, and London, England, 2002).
- **Duranty Louis-Emile-Edmont**, “La nouvelle peinture: A propos du groupe d’artistes qui expose dans les Galeries Durand-Ruel (1876)”, 2<sup>η</sup> έκδ. (Paris: Fleury, 1946); μτφρ. “The New Painting: Concerning the Group of Artists Exhibiting at the Durant-Ruel Galleries”, *The New Painting: Impressionism 1874 – 1886*, εκδ. Κατ., Fine Arts Museums of San Francisco, 1986, σ. 38-49.
- **Forgione Nancy**, “Everyday Life in Motion: The Art of Walking in Late-Nineteenth-Century Paris”, *The Art Bulletin*, τόμ. 87, No 4 (Dec., 2005), σ. 664-687.
- **Foucault Michel**, “Panopticism”, *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, Vanessa R. Schwartz and Jeannene M. Przyblyski, Routledge 2004, σ. 73-79.
- **Foucault Michel**, “What is Enlightenment?”, *The Foucault Reader*, Harmondsworth: Penguin, 1986, σ. 32-50.
- **Foucault Michel**, *Discipline and Punish*, μτφρ. Alan Sheridan, New York, Pantheon, 1976.
- **Foucault Michel**, *The Order of Things*, (New York: Pantheon, 1970).
- **Freud Giselle**, *Photography and Society*, Boston: David R. Godine (1980).
- **Friedberg Anne**, “Les Flâneurs du Mal(l): Cinema and the Postmodern Condition”, *PMLA*, τόμ. 106, No. 3 (May, 1991), σ. 419-431.
- **Gassan Arnold**, *A Chronology of Photography: A Critical Survey of the History of Photography as a Medium of Art*, Athens, OH: Handbook Co., 1972.
- **Gernsheim Helmut and Alison**, *L. J. M. Daguerre (1787-1851), The World’s First Photographer*, (Cleveland: World, 1956).
- **Gleber Anke**, *The Art of Taking a Walk: Flânerie, Literature, and Film in Weimar Culture*, Princeton: Princeton University Press, 1999.
- **Goethe Johann Wolfgang**, *Goethe’s Theory of Colours*, μτφρ. Charles L. Eastlake, (London: John Murray, 1840).
- **Gombrich E. H.** Reviewed work(s), *Moment and Movement in Art Author(s)*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, τόμ. 27 (1964), σ. 293-306.
- **Guneratne Anthony**, “The Birth of a New Realism: Photography, Painting and the Advent of Documentary Cinema”, *Film History*, τόμ. 10, No. 2, Film, Photography and Television (1998), σ. 167-187.

- **Gunning Tom**, “The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”, *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, εκδ. Thomas Elsaesser (London: BFI, 1990), σ. 56-62.
- **Hoelscher Steven**, “Visualizing Stories of Time and Place”, *American Quarterly*, τόμ. 56, No. 1 (Mar., 2004), σ. 201-211.
- **Jaffe Irma**, “The Flying Gallop: East and West”, *Art Bulletin*, τόμ. 65, no. 2, June 1983, σ. 183-200.
- **Janet Pierre**, *Névroses et idées fixes*, (Paris: Felix Alcan, 1898).
- **Jay Martin**, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, (Berkeley: University of California Press, 1994).
- **Kant Immanuel**, *Critique of Pure Reason*, μτφρ. Norman Kemp Smith, (New York: St. Martin’s Press, 1965).
- **Karlovits Karoly**, “Early Photography in Eastern Europe: Hungary”, *History of Photography* 2, no. 1 (Jan. 1978), σ. 53-74.
- **Klonk Charlotte**, “Mounting Vision: Charles Eastlake and the National Gallery of London”, *The Art Bulletin*, Τόμ. 82, No. 2 (Jun., 2000), σ. 331-347.
- **Klonk Charlotte**, *Science and the Perception of Nature: British Landscape Art in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, (New Haven: Yale University Press, 1996), κεφ. 1.
- **Lovejoy Margot**, “Art, Technology and Postmodernism: Paradigms, Parallels, and Paradoxes”, *Art Journal*, τόμ. 49, No. 3, Computers and Art: Issues of Content (Autumn, 1990), σ. 257-267.
- **Luning Prak Niels**, “Seurat’s Surface Pattern and Subject Matter”, *The Art Bulletin*, τόμ. 53, No 3 (Sep., 1971), σ. 367-378.
- **Mainardi Patricia**, “The Double Exhibition in Nineteenth Century France”, *Art Journal*, τόμ. 48, (Spring 1989), σ. 23-28.
- **Marinetti F.T.** et al., “The Futurist Synthetic Theater”, 1915 στο *Futurist Manifestos*, εκδ. Apollonio.
- **Marx Leo**, “*The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*”, 35th anniversary (New York: Oxford University Press, 2000).
- **Melin William**, “Photography and the Recording Process in the Age of Mechanical Reproduction”, *Leonardo*, τόμ. 19, No. 1 (1986), σ. 53-60.
- **Minkowski Eugene**, *Lived Time: Phenomenological and Psychopathological Studies*, μτφρ. Nancy Metzler (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1970).
- **Muybridge Eadweard**, *Animals in Motion*, London: 1899.
- **Nead Lynda**, *Victorian Babylon: People, Streets and Images in nineteenth-century London*, Yale University Press, New Haven and London (2000, 2005).
- **Noel Carroll**, “Modernity and the Plasticity of Perception”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τόμ. 59, No. 1 (Winter, 2001), σ. 11-17.
- **Parsons Claire Olivia**, *Voices in the Street: Explorations in Gender Media and Public Space*, εκδ. Susan J. Gumpert Drucker and Gary (Cresskill, N.J.: Hampton Press, 1997).
- **Pinkey David**, “Napoleon III’s Transformation of Paris: The origins and Development of the idea”, *The Journal of Modern History*, τόμ. 27, No. 2 (Jun., 1995), σ. 125-134.
- **Rewald John**, “Auguste Renoir and His Brother”, *Gazette des Beaux-Arts*, 6<sup>η</sup> σειρά, 27 (March 1945).
- **Rose Nicolas**, “The Psychological Complex: Mental Measurement and Social Administration”, *Ideology and Consciousness*, no. 5 (Spring 1979), σ. 5-70.
- **Schapiro Meyer**, “Seurat and La Grande-Jatte”, *The Columbia Review*, November, 1935, τόμ. 12, σ. 157-165.
- **Schapiro Meyer**, *Impressionism: Reflections and Perceptions*, (New York: George Braziller, 1997).

- **Scharf Aaron**, "Painting, Photography and the Image of Movement", *The Burlington Magazine*, τόμ. 104, No. 710 (May, 1962), σ. 186+188-195.
- **Schneider Pierre**, "*The World of Manet: 1832-1883*", New York: Time, 1968.
- **Schwartz Joan**, "The Geography Lesson: Photographs and the Construction of Imaginative Geographies", *Journal of Historical Geography*, τόμ. 22, no. 1 (1996), σ. 16-45.
- **Seitz William**, *Monet*, New York: Harry N. Abrams, Inc, 1982.
- **Sesonke Alexander**, "Time and Tense in Cinema", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τόμ. 38, No. 4 (Summer, 1980), σ. 419-426.
- **Simmel Georg**, *Mélanges de philosophie relativiste. Contribution a la culture philosophique*, μτφρ. A. Guilan, Παρίσι 1912.
- **Simmel Georg**, *On Individuality and Social Forms*, εκδ. Donald N. Levine (Chicago: University of Chicago Press, 1971).
- **Smith John**, "Abulia: Sexuality and Diseases of the Will in the Late Nineteenth Century", *Genders* τόμ. 6 (Fall 1989), σ. 102-124.
- **Smith Michael**, *Pacific Visions: California Scientists and the Environment, 1850-1915*, (Yale University Press: New Heaven & London, 1987).
- **Snider Lindsay**, "A Lasting Impression: French Painters Revolutionize the Art World", *The History Teacher*, τόμ. 35, No. 1 (Nov., 2001), σ. 89-102.
- **Sobieszek Rober**, "Sculpture as the Sum of Its Profiles: Francois Willeme and Photosculpture in France, 1859-1868", *Art Bulletin*, τόμ. 62, No. 4 (Dec. 1980), σ. 617-630.
- **Soffici Ardengo**, "*La pittura futurista*", *Lacerba*, 1913 στο *Archivi del Futurismo*, τόμ. 1, εκδ. Maria Drudi Gambillo and Teresa Fiori (Rome, 1958).
- **Solnit Rebecca**, "*River of Shadows: Eadweard Muybridge and the Technological Wild West*", New York: Viking, 2003.
- **Sontag Susan**, *Regarding the Pain of Others*, (New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2003).
- **Stevenson Deborah**, *Cities and Urban Cultures*, Open University Press UK Limited, 2003.
- **Stillman J.D.B.**, *The Horse in Motion*, (James R. Osgood and Company: Boston, 1882).
- **Valery Paul**, *Degas, Manet, Morisot*, μτφρ. David Paul, London, 1960, 1<sup>η</sup> έκδ. στο *Degas Danse Dessin*, Paris (1938).
- **Vidler Anthony**, "Psychopathologies of Modern Space: Metropolitan Fear from Agoraphobia to Estrangement", στο *Rediscovering History: Culture, Politics and the Psyche*, επιμ. Michael S. Roth (Stanford: Stanford University Press, 1994), σ. 11-29.
- **Wade Nicholas**, *Brewster and Wheatstone on Vision*, New York/London: Academic Press, 1983.
- **Walter Benjamin**, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations*, μτφρ. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969), σ. 217-251.
- **Walter Benjamin**, *The Arcades Project*, επιμ. Rolf Tiedemann, τόμ. 1 (Frankfurt: Suhrkamp, 1983).
- **Welton Jude**, *Impressionism*, London: Dorling Kindersley, 1993.
- **Williams Linda**, "Film Body: An Implantation of Perversions", *Cine Tracts*, τόμ. 12, no. 3-4, Winter 1981, σ. 1-71.
- **Wolff Janet**, "The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity", *Theory, Culture and Society* 2.7, 1985, σ. 35-44.
- **Zola Emile**, *Au Bonheur des Dames*, Paris: Gallimard, 1980.

### Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία

- **Buck-Morss Susan**, *Η διαλεκτική του βλέπειν: Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και το Σχέδιο Εργασίας περί Στοιών*, μτφρ. Μανόλης Αθανασάκης, επιμ. Αριστείδης Μπαλλάς (Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ίδρυτική Αγορά Παγκρητικής Ενώσεως Αμερικής, Ηράκλειο 2009).
- **Gombrich E.**, *Ιστορία της Τέχνης*, μτφρ. Λ. Κάσδαγλη, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1994.
- **Hobsbawm E.J.**, *Η εποχή των αυτοκρατοριών 1875-1914*, μτφρ. Κωστούλα Σκλαβενίτη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1<sup>η</sup> ανατύπωση, Αθήνα 2002.
- **Lucie-Smith Edward**, *Παγκόσμια Ιστορία Τέχνης και Πολιτισμού*, Εκδόσεις Άλμπατρος, Αθήνα 1992.
- **Marx Karl**, 1818-1883. *Το Κεφάλαιο: Κριτική της πολιτικής οικονομίας*, μτφρ. Παναγιώτης Μαυρομμάτης, Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 1986.
- **Walter Benjamin**, «Το Έργο Τέχνης στην Εποχή της Τεχνικής Αναπαραγωγιμότητάς του», *Δοκίμια για την Τέχνη*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, (Αθήνα: Κάλβος, 1978), σ. 11-46.
- **Walter Benjamin**, *Σαρλ Μπωντλαίρ: Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, (επίμετρο Adorno, Tiedemann, Buck-Morss), μτφρ. Γιώργος Γκουζούλης, (εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1994).
- **Βάλτερ Μπένγιαμιν**, «Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας», στο *Δοκίμια για την τέχνη*, Κάλβος, Αθήνα 1978, σ. 47-68.
- **Παπακωνσταντίνου Γιώργος**, Σημειώσεις Μαθήματος «Οπτικοακουστικές αναπαραστάσεις και τεχνικές επεξεργασίας», ΤΑΜ, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας 2009, σ. 1-41.
- **Χρήστου Χρύσανθος**, *Η ζωγραφική του εικοστού αιώνα*, Νέα Πορεία, Θεσσαλονίκη, 1976, τ. Α'.

### Διαδίκτυο

- Εφημερίδα ΤΟ ΒΗΜΑ, Αφιέρωμα: 1909, φουτουρισμός: Η αποθέωση του στιγμιαίου: 100 ΧΡΟΝΙΑ από τη φουτουριστική έκρηξη, (Δημοσίευση: 28/12/2008), <http://www.tovima.gr/society/article/248330>
- Εφημερίδα ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ, Αφιέρωμα: Απαθανατίζοντας την Ελλάδα, (Δημοσίευση 14.06.1998). Άρθρο: «Φωτογραφία και Τέχνη: από τη χαρακτηριστική και ζωγραφική απόδοση των αρχαίων μνημείων στη φωτογραφική απεικόνιση», Τσιγκάκου Φανή Μαρία (Επιμελήτρια του Τμήματος Ζωγραφικής και Χαρακτικών του Μουσείου Μπενάκη), <http://www.scribd.com/doc/7251119/14061998-7>