

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

Γιάννης Πέtkος

Vita Futurista

Γενεαλογίες του φουτουριστικού
κινητισμού στον 19^ο αιώνα

Διπλωματική εργασία

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
«Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις στις Ιστορικές, Αρχαιολογικές
και Ανθρωπολογικές Σπουδές»

Επόπτες Καθηγητές

Επικ. Καθ.: Μήτσος Μπιλάλης

Επικ. Καθ.: Ιωάννα Λαλιώτου

Βόλος 2015

Σ' αυτούς που τολμούν να ονειρευτούν και ν' αποτύχουν

*Η άμεση αυτοπαρατήρηση απέχει πολύ από το να μας οδηγεί στην αυτογνωσία:
χρειαζόμαστε την ιστορία διότι το παρελθόν συνεχίζει να κυλά μέσα μας με εκατό κύματα.*

Φ. Νίτσε

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες	7
Ένας κόσμος σε κίνηση	9
Προβληματική της κίνησης	17
Μοντέρνα αντίληψη: μια κινούμενη εικόνα	23
Περπατώντας (και καυγαδίζοντας) στο Παρίσι	28
Από τις οπτικές ψευδαισθήσεις στην 4 ^η διάσταση	40
Cinématism	58
Φουτουριστική σύνοψη	83
Εξομολογητική αποφώνηση υπό τη μορφή συλλογής απομνημονευμάτων	85
Πηγές εικόνων	87
Βιβλιογραφία	93
Φιλμογραφία	105

Ευχαριστίες

Αν αρχίσω να ψάχνω απαρχές από δω, θα πρέπει πρώτα να ευχαριστήσω τους μεγάλους ευεργέτες της ζωής μου: τη μητέρα μου, τους Metallica και τον Νίτσε. Χωρίς την πολυειδή στήριξη της μητέρας μου, θα είχα μείνει αρκετά πίσω στον δρόμο της αυτοπραγμάτωσης· κι αυτή η εργασία είναι σίγουρα ένα μέρος αυτού του δρόμου.– Οι Metallica είναι η τελειομανία μου, η περηφάνιά μου, η βαθύτητά μου: οι Metallica είμαι εγώ. Ό,τι συγκροτεί εμένα, ό,τι συνιστά δημιούργημά μου είναι και λίγο Metallica.– Ο Νίτσε μού έμαθε να σκέφτομαι και να γράφω ως ελεύθερο πνεύμα. Μου έμαθε, ακόμα, να αγαπώ τη μοίρα μου και να αντλώ δύναμη και περηφάνια από τις πιο σκοτεινές μου ώρες (και θητείες) –αυτή η εργασία σφυρηλατήθηκε στην πιο σκοτεινή εποχή μου.

Οφείλω τα περισσότερα για την τελείωση της εργασίας μου στον φουτουριστικά υπερβατικό Μήτσο Μπιλάλη. Ακραία εμπνευστική μορφή των φοιτητικών μου ετών, ενθάρρυνε και επιδοκίμασε παντελώς ακομπλεξάριστα το διαρκώς ακαθόριστο (δηλαδή απελευθερωμένο) ύφος στον τρόπο σκέψης και έκφρασής μου. Αυτή η εργασία είναι σε μεγάλο βαθμό μία υψηλή έκφραση σεβασμού σ' αυτόν. Τον ευχαριστώ εγκάρδια για την ευρύτητα της οπτικής του, το λεπτό του χιούμορ, την ασυνήθιστα υψηλή συναισθηματική του νοημοσύνη (που κινητοποιεί ποικιλοτρόπως και σε μεγάλο βαθμό τις μυριάδες των φοιτητών – fans / followers του) και για το ότι δεν απέστειλε ούτε ένα υβριστικό μήνυμα στο ηλεκτρονικό μου ταχυδρομείο, ενόσω κατέκλυζα το δικό του με μυριάδες ασυνάρτητων μηνυμάτων, τα περισσότερα των οποίων διακρίνονταν για την κρυπτογραφική αποσπασματικότητα και μυθιστορηματική έκτασή τους.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω, επίσης, την αγαπητή κυρία Ιωάννα Λαλιώτου και τον κύριο Πολυμέρη Βόγλη. Ευχαριστώ θερμά την κυρία Λαλιώτου που μπήκε στον κόπο να γράψει μια εκτενή κριτική της εργασίας μου, και μάλιστα τόσο θετική. Ευχαριστώ τον κύριο Βόγλη για τα πολύ καλά και ενθαρρυντικά του λόγια κατά την παρουσίαση της εργασίας μου.– Ευχαριστώ και τους τρεις καθηγητές για την αναγνώριση και την ανταμοιβή του κόπου μου.

Ευχαριστώ τον φίλο-blood brother μου στο μεταπτυχιακό, Δημήτρη Σιόβα, για την ιδιαίτερα ευχάριστη (και εποικοδομητική) παρέα του όλα αυτά τα χρόνια, και για την παρουσία του στην υποστήριξη της διπλωματικής μου. Συμπολεμιστή Δημήτρη, ήρθε η ώρα του θερίσματος και των σάντουιτς...

Τέλος, θα πρέπει να ευχαριστήσω το φουτουριστικό συγκρότημά μου, Opus Arcane. Η συγγραφή της παρούσας εργασίας συντελέστηκε την ίδια περίοδο με την ηχογράφηση του πρώτου άλμπουμ των Opus Arcane. Οι διαδρομές της έμπνευσης είναι διασταυρούμενες: ο φουτουρισμός γίνεται metal, τα φρενήρη κιθαριστικά solos γίνονται φουτουρισμός.

Ένας κόσμος σε κίνηση

Βλέπουμε τη ζωή σαν καθαρή κίνηση.

Αγαπούμε και παρατηρούμε την πραγματικότητα στη μοιραία και ζωτική της κίνηση.

Θέλουμε να δώσουμε γραφικά το αεικίνητο στην αιωνιότητα μιας περιγραμμένης κίνησης.

(Anton Giulio Bragaglia, *Φουτουριστικός Φωτοδυναμισμός*, 1911¹)

Θέλοντας να δώσει μουσικά το αεικίνητο στη δίνη ενός κόσμου που μετουσιώνεται σε κίνηση, ο Johann Strauss ο νεότερος, ένας από τους πιο αγαπημένους συνθέτες του 19^{ου} αιώνα (της ρομαντικής περιόδου της κλασικής μουσικής), γράφει το 1861 ένα εξαιρετικά καινοτόμο και συνάμα έξυπνο μουσικό κομμάτι, την *Αέναη κίνηση*. Αν η σημειολογία του τίτλου προδίδει την κοσμοαντίληψη του Στράους, η ίδια του η μουσική, με τον περιπετειώδη και παιχνιδιάρικο χαρακτήρα της, μαρτυρά τη “μοντέρνα” του υπόσταση: ο “Βασιλιάς του Βαλς” είναι μέρος ενός κόσμου που μοιάζει να είναι σε κίνηση διότι γίνεται μοντέρνος, και, όπως γράφει ο Αμερικανός φιλόσοφος, Marshall Berman, το να είσαι μοντέρνος σημαίνει το να βρίσκεσαι “εντός ενός περιβάλλοντος που υπόσχεται περιπέτεια, δύναμη, χαρά, ανάπτυξη και μια μεταμόρφωση του εαυτού και του κόσμου”². Η μεταμόρφωση του κόσμου αντηχεί μια *Αέναη κίνηση*. Εμβαθύνοντας στη φύση του μοντέρνου, ο Μπέρμαν συμπληρώνει: “είναι το να βιώνεις την προσωπική και κοινωνική ζωή σαν μια δίνη, το να βρίσκει κάποιος τον κόσμο και τον εαυτό του σε μια αέναη αποσύνθεση και ανανέωση, δυσκολία και αγωνία, αμφισημία

¹ Blumenkratz, N., Braggaglia, A., Corra, B., Hein, B., Kirdy, M., Maiakovski, V., Mitchell, S., & Wollen, P. (1985). *ο φουτουρισμός, ο κινηματογράφος και ο μαγικόφωσκι*, Αθήνα: Αιγόκερως, σ. 125.

² Berman, M. (2009). *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*, 9^η έκδ. London: Penguin, σ. 15.

και αντίφαση: το να είναι μέρος ενός σύμπαντος στο οποίο όλα όσα είναι συμπαγή λιώνουν σε αέρα”³.

Η ρευστότητα που περιγράφει ο Μπέρμαν –εμπνεόμενος από τον Karl Marx⁴– προσιδιάζει στον ορισμό της νεωτερικότητας που εισάγει ο Charles Baudelaire τη δεκαετία του 1840, και αναλύει στο σημαίνον δοκίμιό του *Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής* (1863). Για τον Μπωντλαίρ, διακριτικό γνώρισμα της νεωτερικότητας αποτελεί το εφήμερο, το φευγαλέο, το τυχαίο⁵. Εκείνο που, με άλλα λόγια, “λιώνει σε αέρα”. Αυτή η αίσθηση παροδικότητας και αβεβαιότητας εκφράζει τη δίνη της μοντέρνας ζωής για την οποία κάνει λόγο ο Μπέρμαν, επιχειρώντας να σταχυολογήσει τις σημαντικές μεταβολές που υφίσταται ο δυτικός κόσμος στο πλαίσιο του “εκμοντερνισμού” του.

Η μοντέρνα ζωή είναι απότοκο σαρωτικών αλλαγών που βιώνονται ως νεωτερικότητα από τον 18^ο αιώνα ως και τις τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου}. Αυτές οι αλλαγές αφορούν στην αυτονόμηση της οικονομίας, στην ανάδυση του έθνους κράτους και τον τονισμό της εθνικής κυριαρχίας, ταυτότητας και κουλτούρας, στην παγίωση της αστικής εξουσίας και την άσκηση βίας από το κράτος, στην εκκοσμίκευση, τον ατομικισμό και την αλλοτρίωση του ατόμου⁶. Επιπρόσθετα, η νεωτερική περίοδος χαρακτηρίζεται από την αλματώδη εξέλιξη των θετικών και κοινωνικών επιστημών, την εμφάνιση μαζικών κοινωνικών κινημάτων με αιτήματα για πολιτική και οικονομική χειραφέτηση, την οργάνωση της κοινωνικής ζωής με όρους αναγνώρισης των ατομικών δικαιωμάτων, τη θεμελίωση της κοινοβουλευτικής

³ Ό.π., σ. 345-346.

⁴ Όπως αναφέρει ο ίδιος ο Μπέρμαν, η φράση «όσα είναι συμπαγή λιώνουν σε αέρα» ανήκει στον Μαρξ. Ό.π., σ. 15.

⁵ Baudelaire, C. (1986). *The Painter of Modern Life and Other Essays*, ed. and trans. J. Mayne, New York: Da Capo Press, σ. 13.

⁶ Σιώκας, Γ. (2013). *Ο Μοντερνισμός – Η Νεωτερικότητα*, [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <[10](http://diavasinet.gr/%CE%BF-%CE%BC%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%B5%CF%81%CE%BD%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82-%CE%B7-%CE%BD%CE%B5%CF%89%CF%84%CE%B5%CF%81%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%84%CE%B7%CF%84%CE%B1//> [προσπελάστηκε 08.02.2015].</p></div><div data-bbox=)

δημοκρατίας⁷.– Αναμφίλεκτα, η νεωτερικότητα είναι συνυφασμένη με την ανάπτυξη καπιταλιστικών δομών και τη Βιομηχανική Επανάσταση. Η εκβιομηχάνιση της παραγωγής, πέρα από το ότι δημιουργεί νέες μορφές ταξικής πάλης, προκαλεί τεράστιες δημογραφικές αλλαγές, τις οποίες τροφοδοτεί η έκρηξη της αστικής μετανάστευσης. Κυρίως, όμως, επιταχύνει το τέμπο της ζωής, μεταβάλλοντας οριστικά τις δομές της κοινωνίας αλλά και τις σχέσεις του ατόμου με τον χώρο και τον χρόνο⁸.

Στο πλαίσιο ενός καπιταλιστικού συστήματος που διογκώνεται εκθετικά, η ανάγκη επιτάχυνσης της κυκλοφορίας του κεφαλαίου και μετάδοσης των πληροφοριών επιφέρουν την εξάλειψη του χώρου και του χρόνου⁹. Ο χρόνος νοείται ως κάτι το ελαστικό και αποκεντρωμένο¹⁰. αντλώντας από τη φουτουριστική ορολογία, ο Δημήτρης Τζιόβας εξηγεί πως, για πολλούς νεωτερικούς συγγραφείς, ο χρόνος συνιστά “ένα είδος ταυτοχρονίας¹¹ κατά την οποία παρελθόν, παρόν και μέλλον συμφύρονται”¹². Η ιστορία, έτσι, “μοιάζει σαν άτακτη σειρά από κινήσεις χωρίς συγκεκριμένη κατεύθυνση”¹³. Ο David Harvey, στο βιβλίο του *The Condition of*

⁷ Harvey, D. (1990). *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford: Blackwell, σ. 10-39. Κουστουράκης, Γ., & Ασημάκη, Α. (2009). Όψεις της νεωτερικότητας και της μετανεωτερικότητας στο περιεχόμενο των curricula της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης (1982-2003), Στο: ΙΓ' Διεθνές Συνέδριο Παιδαγωγικής Εταιρείας Ελλάδος «Αναλυτικά Προγράμματα και Σχολικά Εγχειρίδια: Ελληνική Πραγματικότητα και Διεθνής Εμπειρία», Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

⁸ Bergan, ό.π., σ. 16. Χαραλαμπίδης, Α. (1990). *Η Τέχνη του Εικοστού Αιώνα*, 1. 1880-1920. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, σ. 11.

⁹ Stein, J. (2001). Reflection of time, space and timespace compression and technology in the nineteenth century. In: May, J. & Thrift, N. (eds.). *TimeSpace: Geographies of Temporality*, London and New York: Routledge, σ. 106.

¹⁰ Τζιόβας, Δ. (2000). *Η κυριαρχία της νεωτερικότητας*, [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=129186>> [προσπελάστηκε 08.02.2015].

¹¹ Η λέξη “ταυτοχρονία” εμφανίζεται για πρώτη φορά στο φουτουριστικό λεξιλόγιο το 1912, σε πρόλογο καταλόγου εκθέσεων που υπογράφουν οι Μπάλα, Μποτσόνι, Καρρά, Ρούσολο και Σεβερίνι. Μαρινέτι, Φ.Τ. (1987). *Μανιφέστα του Φουτουρισμού*, μτφρ. Β. Μωυσίδης, Αθήνα: Αιγόκερως, σ. 136.

¹² Τζιόβας, ό.π.

¹³ Ο.π.

Postmodernity, υπαινίσσεται ότι ο ίδιος ο μοντερνισμός είναι το προϊόν μιας κρίσης στην εμπειρία του χώρου και του χρόνου¹⁴.

Εννοιολογικά συγγενικός με τη νεωτερικότητα, ο μοντερνισμός περικλείει τα χαρακτηριστικά μιας νέας αισθητικής, που διαμορφώνεται σταδιακά από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα έως και τις αρχές του 20^{ου}. Εμφορούμενοι από έναν αριστοκρατικό ριζοσπαστισμό, οι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας (αβάνγκαρντ) αναζητούν μια πραγματικότητα απελευθερωμένη από λογικές συμβάσεις, κοινωνικο-ηθικές προκαταλήψεις και αισθητικές μονομέρειες. Αναπόδραστη προϋπόθεση του προκλητικού νεωτερισμού τους αποτελεί η απόρριψη της παράδοσης, ενώ την επινοητικότητά τους ζωογονεί μια ακήρατη διάθεση για πειραματισμό και καινοτομία.

Υπό αυτούς τους όρους προκύπτει το φουτουριστικό κίνημα. Βάση εκκίνησής του είναι μια άλογη τάση για πρωτοτυπία, η οποία καθίσταται αυτοσκοπός. Η εξιδανίκευση της πρωτοτυπίας ανεπιφύλακτα προαπαιτεί την αποκήρυξη των παραδοσιακών μορφών τέχνης. Ιδιαίτερα διαφωτιστικός, ως προς τα κίνητρα και τις επιδιώξεις του Φουτουρισμού, είναι ο ιδρυτής του, Filippo Tommaso Marinetti, στην ακόλουθη απόπειρα ορισμού του:

Ας εξηγήσουμε λοιπόν την ακριβή σημασία αυτής της λέξης. “Φουτουρισμός” πάνω απ’ όλα πάει να πει “πρωτοτυπία”, δηλαδή πρωτότυπη έμπνευση, που υποστηρίζεται και αναπτύσσεται από μια θέληση και μια μανία πρωτοτυπίας. “Φουτουριστικό κίνημα” σημαίνει μια συστηματική, οργανωμένη και επίμονη ενθάρρυνση της δημιουργικής πρωτοτυπίας, ακόμα κι αν αυτή μοιάζει να είναι παλαβή. Δεν πρόκειται λοιπόν για κάποια παραμορφωτική επίδραση που ασκείται πάνω στο ελεύθερο πνεύμα ενός ποιητή, αλλά πολύ περισσότερο για μια αντιπαραδοσιακή, αντικαλλιτεχνική και χωρίς προλήψεις ατμόσφαιρα, μέσα στην οποία αυτό το ελεύθερο πνεύμα τόλμησε να θελήσει να γίνει κατανοητός και αγαπητός, παρ’ όλο που ήταν [...] δυσκολοχώνευτος σε όλους, χλευασμένους από τους κριτικούς και αγνοημένους από το κοινό¹⁵.

Αν η αλλαγή είναι η υπαρξιακή συνθήκη του μοντέρνου, τότε θα πρέπει, όπως μας προτρέπει ο Μπέρμαν, να εννοήσουμε τον μοντερνισμό ως μια προσπάθεια να

¹⁴ Harvey, ό.π., σ. 265.

¹⁵ Μαρινέτι, ό.π., σ. 153-154.

αισθανθούμε οικειότητα σε έναν συνεχώς μεταβαλλόμενο κόσμο¹⁶. αν η “μανία για πρωτοτυπία” είναι το ίδιο του Φουτουρισμού, τότε θα πρέπει, όπως μας υποδεικνύει ο Mario De Micheli, να εκλάβουμε τον Φουτουρισμό ως μια επιθυμία νεωτερισμού¹⁷.

Το έμβλημα αυτού του νεωτερισμού είναι, δίχως αμφιβολία, η ταχύτητα –ως ζωοδότης και πολλαπλασιαστής της κίνησης: ολόκληρο το φουτουριστικό δόγμα πηγάζει από δω. Η κίνηση εντυλίσσεται υποστασιακά στην ταχύτητα· και η ταχύτητα αποδεσμεύει την κίνηση, ενσαρκώνοντας το φουτουριστικό όραμα.

Σχεδόν όλες οι παράδοξες φουτουριστικές αναζητήσεις βασίζονται στη διαπλοκή ταχύτητας και κίνησης. Σε μια από αυτές τις γοητευτικά αλλόκοτες αξιώσεις του, ο Μαρινέτι ζητά την κατάργηση του συντακτικού(!)· ένα από τα “θύματα” αυτής της επαπειλούμενης γραμματικής εκθεμελίωσης είναι το επίθετο:

Το επίθετο, έχοντας από μόνο του έναν χαρακτήρα απόχρωσης, είναι ασυμβίβαστο με το δικό μας δυναμικό όραμα, γιατί προϋποθέτει μια στάση, κάποια περισυλλογή¹⁸.

Η στάση δεν είναι συμβατή με τη φουτουριστική κοσμοθέαση, στον πυρήνα της οποίας ενοικεί η κίνηση. Η καταστροφή του συντακτικού, η κατάργηση της στίξης και, επακόλουθα, η “αυτόματη γραφή” (που στον Φουτουρισμό τη βρίσκουμε –υπό τον μανδύα των “ελεύθερων λέξεων”– στην πρωτόλεια μορφή της) είναι όλα μέσα απελευθέρωσης της κίνησης, στην προσπάθεια των φουτουριστών να συμβαδίσουν με τους ξέφρενους ρυθμούς της σύγχρονης εποχής:

Επιτάχυνση της ζωής, η οποία έχει σήμερα έναν πολύ γρήγορο ρυθμό. Ισορροπία φυσική, διανοητική και συναισθηματική πάνω στην τεντωμένη χορδή της ταχύτητας, ανάμεσα σε αντίθετους μαγνητισμούς. Πολλαπλές και ταυτόχρονες συνειδήσεις μέσα στο ίδιο άτομο¹⁹.

¹⁶ Berman, ό.π., σ. 6.

¹⁷ Ντε Μικέλι, Μ. (1998). Οι πρωτοπορίες της τέχνης του εικοστού αιώνα, μτφρ. Λ. Παπαματθεάκη, επιμ. Τ. Χατζηνικολάου, Αθήνα: Οδυσσέας, σ, 246.

¹⁸ Μαρινέτι, ό.π., σ. 44.

¹⁹ Ο.π., σ. 75.

Την εποχή που ο Φουτουρισμός κάνει την εκκωφαντική του εμφάνιση στην Ιταλία και την Ευρώπη τις παραμονές του `Α Παγκοσμίου Πολέμου, πράγματι, τα πάντα μοιάζουν να τρέχουν. Οι ρυθμοί της καθημερινής ζωής έχουν επιταχυνθεί βίαια ήδη από τις τελευταίες δεκαετίες του προηγούμενου αιώνα, απόρροια της εκβιομηχάνισης, της αστικοποίησης, της πρωτοφανούς επιστημονικής προόδου και της μεταμορφωτικής επενέργειας της τεχνολογίας.

Οι ανακαλύψεις του Bell, του Edison, του Tesla κ.ά. αλλάζουν ραγδαία τη μορφή του κόσμου, όπως ήταν γνωστή για αιώνες. Μέσα σε πολύ λίγα χρόνια, το οικοδόμημα της κλασικής φυσικής μοιάζει να κατακρημνίζεται: η αδυναμία της νευτώνειας μηχανικής να εξηγήσει φαινόμενα που λαμβάνουν χώρα στον μικρόκοσμο των “στοιχειωδών” σωματιδίων εμπνέει πρωτοπόρους επιστήμονες να διατυπώσουν νέες, ρηξικέλευθες θεωρίες, που πυροδοτούν μια καινούργια επιστημονική επανάσταση. Η κβαντική θεωρία (1900) του Max Planck εισάγει την έννοια της *ασυνέχειας* στην εκπομπή και απορρόφηση της ηλεκτρομαγνητικής ακτινοβολίας²⁰ – κάθε άτομο εκπέμπει και απορροφά στοιχειώδη ποσά ενέργειας, ή αλλιώς *κβάντα*. η ειδική θεωρία της σχετικότητας (1905) του Albert Einstein ανατρέπει μακράιωνες αντιλήψεις για τον χώρο και τον χρόνο –στη φυσική της σχετικότητας, ο χώρος και ο χρόνος είναι απλά κατασκευές²¹. Οι κατακλυσμιαίες ανακαλύψεις στις επιστήμες μετασχηματίζουν συλλήβδην τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος συλλαμβάνει και δομεί την πραγματικότητα.

Αυτές οι κοσμογονικές αλλαγές της περιόδου άσκησαν βαθιά επίδραση στους Φουτουριστές και αποτελούν το κλειδί για να κατανοήσουμε την εμφάνιση του φαινομένου του Φουτουρισμού εν γένει. Οι φουτουριστές ήταν οι κήρυκες αυτών των αλλαγών:

Σύντροφοι! Εμείς δηλώνουμε ότι η θριαμβευτική πρόοδος των επιστημών προκάλεσε στην ανθρωπότητα τόσο βαθιές αλλαγές, με αποτέλεσμα να ανοίξει μια άβυσσος

²⁰ Μαρκόπουλος, Ι. Ν. (1998). *Max Planck*, [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=98413>> [προσπελάστηκε 09.02.2015].

²¹ Russel, B. (1952). *Our Knowledge of the External World as a Field for Scientific Method in Philosophy*, London: George Allen & Unwin, σ. 109.

ανάμεσα στους πειθήνιους δούλους του παρελθόντος και σ' εμάς τους ελεύθερους, τους σίγουρους για την ακτινοβόλο μεγαλειότητα του μέλλοντος²².

Η πρόοδος των επιστημών επιφέρει κολοσσιαίες αλλαγές στη νοοτροπία των σύγχρονων ανθρώπων, που απορρίπτουν το παρελθόν. Πιο εμφατικά, η ρήξη με το αξιοκαταφρόνητο παρελθόν τονίζεται στο ιδρυτικό μανιφέστο του Φουτουρισμού:

*Για πολύ καιρό ή Ιταλία υπήρξε αγορά των παλιατζήδων. Εμείς θέλουμε να την απελευθερώσουμε από τα αναρίθμητα μουσεία που τη σκεπάζουν σαν αναρίθμητα νεκροταφεία. [...] Μουσεία = νεκροταφεία!*²³

Οι κατηγορίες ενάντια στους “παλιατζήδες”, τους “πειθήνιους δούλους του παρελθόντος”, η εξίσωση των μουσείων με νεκροταφεία κ.λπ. καταδεικνύουν ότι απώτερος στόχος των φουτουριστών είναι το ξερίζωμα μιας αρχαιότροπης νοοτροπίας μιας αναχρονιστικής κοινωνίας²⁴: οι φουτουριστές είναι οι κατεδαφιστές της παλιάς Ιταλίας των αναλόφωτων και της “γλυκιάς απραξίας”²⁵.

Η Ιταλία –ή, τουλάχιστον, το μεγαλύτερο μέρος της²⁶– ουσιαστικά απουσιάζει από τις εξελίξεις της βιομηχανικής και πολιτιστικής επανάστασης που εκτυλίσσεται στην υπόλοιπη Ευρώπη από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Ο Stanley Mitchell αναφέρει σχετικά πως στο ιμπεριαλιστικό στάδιο του καπιταλισμού η Ιταλία υπέφερε στον παγκόσμιο ανταγωνισμό εξαιτίας της οπισθοδρομικότητάς της²⁷: η μεγάλη της αίγλη λόγω της αρχαίας της τέχνης την είχε μετατρέψει σε ένα ζωντανό μουσείο εις βάρος της οικονομίας της –γι’ αυτό ο Μαρινέτι θέλει να απελευθερώσει τη χώρα “από τη δύσοσμη γάγγραινα των αρχαιολόγων και των ξεναγών”²⁸. Την άποψη του Μίτσελ

²² Ντε Μικέλι, ό.π., σ. 393.

²³ Ο.π., σ. 390.

²⁴ Τίσνταλ, Κ., & Μποτσόλα, Α. (1984). Φουτουρισμός, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ, Αθήνα: Υποδομή, σ. 8.

²⁵ Ο.π., σ. 394.

²⁶ «Ο Φουτουρισμός ήταν προϊόν μόνο του βιομηχανικού και αστικού ιταλικού βορρά με κέντρα το Μιλάνο, το Τορίνο και τη Ρώμη». Χαραλαμπίδης, ό.π., σ. 143.

²⁷ Blumenkratz et al., ό.π., 49. «Οπισθοδρομική» χαρακτηρίζει την Ιταλία αυτής της περιόδου και ο Eric Hobsbawm στο: Hobsbawm, E. J. (2007). Η εποχή των αυτοκρατοριών: 1875-1914, μτφρ. Κ. Σκλαβενίτη, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σ. 369.

²⁸ Ντε Μικέλι, ό.π., σ. 390.

προσυπογράφει ο ειδικός στα θέματα ιταλικής τέχνης, Giulio Carlo Argan: “Τα φουτουριστικά μανιφέστα ζητούν την καταστροφή των ιστορικών πόλεων και των μουσείων. Έτσι, θα ξεπηδήσει η νέα πόλη σαν μια τεράστια μηχανή σε κίνηση”²⁹.

²⁹ Argan, G. C. (1982). *L' arte moderna 1770-1970*, 10^η έκδ. Florence: Sasoni, σ. 379.

Η προβληματική της κίνησης

Η έννοια της κίνησης κατέχει κεντρική θέση στο νοητικό σύμπαν των φουτουριστών³⁰. Ο Μαρινέτι, στο ιδρυτικό μανιφέστο του Φουτουρισμού, διακηρύσσει ότι οι φουτουριστές θα εξάρουν την επιθετική κίνηση³¹. ο Μπραγκάλια χαρακτηρίζει τη σύγχρονη ζωή “κινητικότητα”³², προσονομάζοντας ως “κινητισμό” τον φουτουριστικό φωτοδυναμισμό του³³. για τον Umberto Boccioni, τον θεωρητικό θεμελιωτή του Φουτουρισμού και αναντίλεκτα πιο χαρισματικό καλλιτέχνη του, ο φουτουριστικός δυναμισμός απεικάζει την “ιλιγγιώδη κίνηση της ανθρώπινης ζωής”³⁴. για τον Gino Severini, η φουτουριστική τέχνη αδιαπραγμάτευτα εκπληρώνει τη σύνθεση της κίνησης³⁵. επιπλέον, ένας από τους ελάχιστους φουτουριστές μουσικούς³⁶, ο Luigi Russolo, αντιλαμβάνεται τον θόρυβο (την προσφορά του Φουτουρισμού στη μουσική δηλαδή) ως παράγωγο κινήσεων³⁷. ενώ κατά τον Carlo Carrà, τέλος, η αρχιτεκτονική³⁸ είναι αξεχώριστη από την κίνηση³⁹: η κινητικότητα

³⁰ Εδώ οφείλω να αποσαφηνίσω ότι το πλαίσιο αναφοράς μου στον Φουτουρισμό περιλαμβάνει τους Ιταλούς φουτουριστές που σχηματίζουν τον αρχικό πυρήνα του κινήματος μετά το 1909, και τους Ρώσους φουτουριστές, Vladimir Mayakovski και Dziga Vertov.

³¹ Ντε Μικέλι, ό.π., σ. 389.

³² Blumenkratz et al., ό.π., σ. 128.

³³ Ό.π., σ. 121.

³⁴ Ottinger, D. (ed.). (2008). *Futurism*, Milan: Centre Pompidou / 5 Continents, σ. 55.

³⁵ Severini, G. (1913). Introduction. In: *The Futurist Painter Severini Exhibits His Latest Works*, exh. cat. (Marlborough Gallery, London).

³⁶ Για την ακρίβεια, κατά συνθήκη μουσικός: ο Ρούσολο ήταν ζωγράφος. Θέλοντας αργότερα να πειραματιστεί με τη μουσική, κατασκεύασε τους περίφημους φουτουριστικούς θορυβομελοποιούς.

³⁷ Russolo, L. (1986). *The Art of Noises*, trans. B. Brown, New York: Pendragon Press, σ. 37.

³⁸ Ο –επίσης ζωγράφος– Καρρά “στρατολόγησε” στον Φουτουρισμό τον μοναδικό φουτουριστή αρχιτέκτονα, Antonio Sant’ Elia, τα διάσημα αρχιτεκτονικά σχέδια του οποίου ταυτίζονται με την αρχετυπική πρόσληψη του Φουτουρισμού.

³⁹ Carrà, C. (1913). *The Painting of Sounds, Noises and Smells*, [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.unknown.nu/futurism/paintsound.html>> [προσπελάστηκε 08.02.2015].

προκρίνεται έναντι της στατικότητας, που προσιδιάζει στην παραδοσιακή αρχιτεκτονική: η φουτουριστική αρχιτεκτονική, με την ενδογενή κινητικότητα της, θα πρέπει, για τον Καρρά, να εκφράζει “ψυχικές καταστάσεις που είναι βίαιες και χαώδεις!”⁴⁰.— Αυτές τις “βίαιες και χαώδεις” ψυχικές καταστάσεις του μοντέρνου υποκειμένου προσπαθούν να αιχμαλωτίσουν στα έργα τους οι φουτουριστές. Η αίσθηση της έξαψης, η αίσθηση των ανθρώπων που “ζουν γρήγορα και πυρετωδώς”⁴¹, χαρακτηριστική στα κείμενα και την τέχνη των φουτουριστών, εμφωλεύει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονται την πραγματικότητα: σαν ένα θέαμα σε συνεχή κίνηση.

Θέλω να εστιάσω την προσοχή μου στην εξήγηση αυτής της αντίληψης. Εκκινώντας με το δεδομένο ότι η κίνηση συνιστά το καταγωγικό θεμέλιο της φουτουριστικής κοσμοθεωρίας, το ερώτημα που θέτω πρωταρχικά και που διατρέχει ολόκληρη την εργασία μου είναι το εξής: γιατί οι φουτουριστές συλλαμβάνουν τη ζωή ως κίνηση; Και ειδικότερα: από πού εκπορεύεται και πώς συγκροτείται αυτή η κινητική σύλληψη της πραγματικότητας; Η ιστορική αίσθηση οφείλει να την εντάξει σε ένα εξηγητικό σχήμα που αναγνωρίζει το χρονικό της βάθος, καταδεικνύει τους μεταμορφισμούς που υφίσταται, επιμερίζει τις παραλλαγές της: η αναζήτηση της προέλευσης του φουτουριστικού κινητισμού, συνεπώς, είναι μια αναζήτηση που ερείδεται στη θεώρηση της ιστορίας ως πεδίο εκδήλωσης ετερογενών επεισοδίων και αποδιαρθρωτικών κινήσεων στη βάση μακροχρόνιων και σταδιακών διαδικασιών.— Βασική μου επιδίωξη είναι να αναδείξω τις –φουτουριστικά φορτισμένες– ιστορικές στιγμές⁴² που προσημαίνουν ως εμπράγματα δείκτες τον βαθμιαίο σχηματισμό της φουτουριστικής κινητικής φιλοσοφίας. Η προσέγγισή μου, ως απόπειρα ανάλυσης της προέλευσης αυτής της φιλοσοφίας, είναι αρχαιολογική υπό τη νιτσεική / φουκωική έννοια του όρου: η γενεαλογία ως ανάλυση της προέλευσης που επιτρέπει να βρεθεί η διαστρωμάτωση των συμβάντων⁴³. Ανασκαλεύοντας συνδιαπλεκόμενα συμβάντα στον ιστορικό χρόνο, καταγίνομαι με τις συνέχειες αλλά και τις ρήξεις που

⁴⁰ Τίσονταλ, Κ., & Μποτσόλα, ό.π., σ. 185.

⁴¹ Blumenkratz et al., ό.π., σ. 129.

⁴² Μια τέτοια φουτουριστικά επιτονισμένη ιστορική στιγμή είναι, για παράδειγμα, η γέννηση του κινηματογράφου στα τέλη του 19^{ου} αιώνα.

⁴³ Foucault, M. (2011). *Τρία κείμενα για τον Νίτσε*, μτφρ. Δ. Γκινωσάτης, επιμ. Τ. Μπέτζελος, Αθήνα: Πλέθρον, σ. 49 & 53.

εμπεριέχονται στη φουτουριστική κινητική σύλληψη της πραγματικότητας· ρήξεις που φανερώνονται κυρίως μέσω της φουτουριστικής τέχνης. Ο φουτουριστικός κινητισμός δεν είναι εξάπαντος και απαρέγκλιτα ομοιογενής· συνηθέστερα, οι φουτουριστές τον δομούν ξεχωριστά και τον νοηματοδοτούν ετερόκλητα: αναπόφευκτα, οι ερμηνείες που δοκιμάζω είναι πολυπρισματικές –ακόμα κι όταν αφορούν μεμονωμένες περιπτώσεις. (Είναι ιδιαίτερα αντιπροσωπευτικό το παράδειγμα του Giacomo Balla: ερμηνεύω στον κινητισμό του τον κόσμο ως κεντρομόλο κίνηση και ως εξωτερίκευση της κυκλικής, επαναλαμβανόμενης κίνησης της μηχανής.)

Το ερμηνευτικό μου εγχείρημα εδράζεται, κατά κύριο λόγο, στα φουτουριστικά ντοκουμέντα. Θεωρώ αναπόσπαστο κομμάτι της ερμηνείας μου τα λόγια και τα έργα των ίδιων των φουτουριστών, όπως ενσωματώνονται οργανικά στο κείμενό μου και αρθρώνουν τη συλλογιστική μου· ακριβολογώντας: εγώ μιλώ για τους φουτουριστές και οι φουτουριστές μιλούν για μένα.

Όχι, όμως, μόνο οι φουτουριστές, αλλά και οι προπομποί τους. Η φουτουριστική ιδεολογία είναι μια ιδεολογία που συγκροτείται βαθμηδόν από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Η φουτουριστική κινητική θεώρηση του κόσμου εμπεριέχεται σπέρματικά στα γραπτά του Μπωντλαίρ, στους πίνακες των ιμπρεσιονιστών, στις μελέτες φωτογράφων και τις έρευνες φυσιολόγων του όψιμου 19^{ου} αιώνα, στη φιλοσοφία του Friedrich Nietzsche και του Henri Bergson. Για να αναδυθεί στην επιφάνεια ο φουτουριστικός κινητισμός, χρειάζεται μια ανασκαφική ενέργεια –η δομή της εργασίας μου αντιστοιχεί σε μια διαστρωμάτωση γεγονότων και διαδικασιών, που οικοδομούν σταδιακά τον φουτουριστικό κινητισμό.

Στην εργασία αυτή, η ερευνητική μου σκαπάνη πρωτοβρίσκει στο Παρίσι. Το Παρίσι είναι η Μέκκα του μοντερνισμού⁴⁴. Άρα και η πρώτη πατρίδα του Φουτουρισμού. Πράγματι, ο ιδρυτής του Φουτουρισμού, Μαρινέττι, έζησε στο Παρίσι ως φοιτητής⁴⁵, και δεν έπαψε ποτέ να διατηρεί επαφές με την πόλη και να ενημερώνεται για τα πολιτιστικά τεκταινόμενα. Μέχρι και το 1911-12 γράφει κυρίως

⁴⁴ Συμβουλευόντας τον μουσικό φουτουριστή, Ballila Pratella, σχετικά με το τι θα πρέπει να κάνει, για να «φανεί καινοτόμος στα μάτια της Ευρώπης», ο Μαρινέττι τον παρακινεί να κατακτήσει το Παρίσι. Τίσνταλ, Κ., & Μποτσόλα, Α., ό.π., σ. 20.

⁴⁵ Σπούδασε φιλολογία στη Σορβόνη.

στα γαλλικά⁴⁶. Η γαλλική κουλτούρα της συμβολιστικής ποίησης, του ιμπρεσιονισμού και της φιλοσοφίας του Μπερξόν οπωσδήποτε άφησε το στίγμα της στην πνευματική γαλούχηση του Μαρινέτι, και τη φουτουριστική θεωρία κατ' επέκταση.– Η προοδευτική εκβιομηχάνιση του Παρισιού από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα είναι σίγουρα μια εξέλιξη που επιτείνει τη διαδικασία μεταμόρφωσης της ανθρώπινης αντιληπτικής εμπειρίας· μεταμόρφωση που προκαλούν οι επιταχυμένοι ρυθμοί στη μοντέρνα καθημερινότητα. Η ανοικοδόμηση της πόλης, κατά την ίδια περίοδο, συμβάλλει σ' αυτή την επιτάχυνση.– Εάν εκλάβουμε την τέχνη ως αντικαθρέφτισμα των κοινωνικών πρακτικών μιας εποχής, θα διαπιστώσουμε ότι οι ρίζες του Φουτουρισμού και της φουτουριστικής κινητικής αντίληψης βρίσκονται στο Παρίσι του β' μισού του 19^{ου} αιώνα: η κίνηση είναι σύμφυτη με την τέχνη αυτής της περιόδου που σε ορισμένες περιπτώσεις μοιάζει ήδη φουτουριστική.

Η ενστάλαξη της κίνησης στη μοντέρνα αντίληψη είναι η λογική έκβαση της – επιτελούμενης κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα– ανασηματοδότησης του σώματος και η αναγκαία προσαρμογή στο ευερέθιστο, ταχέως μεταβαλλόμενο σύγχρονο οπτικό περιβάλλον. Το ιστορικό υποκείμενο του 19^{ου} αιώνα επανασηματοδοτεί το σώμα του, ιεραρχώντας εκ νέου τις αισθήσεις του. Η όραση του αναδιαμορφώνεται: γίνεται κινητική ώστε να αφομοιώσει τον ίλιγγο της βιομηχανοποιημένης ζωής· τον ίλιγγο που αποπειράται να αφομοιώσει και να αναπαραστήσει εικαστικά ο φουτουριστικός δυναμισμός. Τον δυναμισμό στην καλλιτεχνική απεικόνιση του Φουτουρισμού εγκυμονούν οι ποικίλες οπτικές μηχανές του 19^{ου} αιώνα που θεμελίωσαν την έννοια της κινούμενης εικόνας. Η ιστορία αυτών των οπτικών μηχανών είναι η ιστορία του πώς έγινε κινητική η όραση και η αντίληψη του νεωτερικού υποκειμένου: άρα, και η κοσμοαντίληψη των φουτουριστών.

Εντούτοις, είναι αδύνατο να εξηγήσουμε τη συμπαντική έκφανση της κίνησης στον Φουτουρισμό χωρίς να λάβουμε υπόψη μας τις μηχανιστικές κοσμολογικές ερμηνείες του 19^{ου} αιώνα, και, βέβαια, τη σχεδόν ιεροπρεπή φουτουριστική λατρεία της μηχανής. Η μηχανή αποτελεί το φετίχ του Φουτουρισμού⁴⁷. Η εξύμνηση της

⁴⁶ Το ιδρυτικό μανιφέστο του Φουτουρισμού πρωτοδημοσιεύτηκε στα γαλλικά, στην εφημερίδα *Le Figaro*, στις 20.02.1909.

⁴⁷ Αρκεί να ανακαλέσει κανείς την πολυθρύλητη ρήση του Μαρινέτι στο Μανιφέστο του Φουτουρισμού: «ένα αυτοκίνητο βρυχώμενο, που μοιάζει να τρέχει πάνω σε μύδρους, είναι πιο όμορφο από τη Νύχη της Σαμοθράκης». Ντε Μικέλι, ό.π., σ. 389.

μηχανής, ως το σύμβολο της νεωτερικότητας, είναι διάχυτη στα φουτουριστικά ντοκουμέντα. Ο εύφλεκτος παλμός και η υποδόρια βιαιότητα της σύγχρονης αστικής καθημερινότητας είναι δημιουργήματα της μηχανής· η “κινητικότερη σύγχρονη ζωή” είναι η καθολικά μηχανοποιημένη.

Συγχρόνως, είναι και καθολικά κινηματογραφική. Ο κινηματογράφος συγκεφαλαιώνει τον εικονοκινητικό τρόπο αντίληψης του μοντέρνου υποκειμένου – και τον επαυξάνει, διανοίγοντας τη χωροχρονική προοπτική πρόσληψης του πραγματικού μέσω του μοντάζ. Η φουτουριστική εκδοχή του κόσμου υποστασιοποιείται, έτσι, με μεστότητα, εφόσον τα εγγενή στη φουτουριστική κοσμοθέαση στοιχεία της αποσπασματικότητας και κίνησης προβάλλονται επί τη βάση ενός καθεστώτος μεταβλητότητας, όπως εξ ορισμού είναι το οπτικό καθεστώς του κινηματογράφου.

Ολοκληρώνοντας τούτο το προοίμιο στη φουτουριστική ποιητική της κινησιοκρατίας, είναι σχεδόν επιβεβλημένη μια αναφορά στα πιο φλογερά πνεύματα που φούντωσαν τη φλόγα του Φουτουρισμού: στον Μπερζόν και τον Νίτσε.– Οι ιδέες του Μπερζόν για τη *ζωτική ορμή*, τη ζωποιοί ενέργεια στην οποία οφείλεται η δημιουργία όλων των ζωντανών ειδών, τη *διάρκεια*, την ιδέα της πραγματικότητας ως γίνεσθαι, και τη *διαίσθηση*, τον μοναδικό τρόπο για να κατανοήσουμε τη ρωδή πραγματικότητα, καταγοήτευσαν τους φουτουριστές, και ιδίως, την ενστικτωδώς θεωρητική φύση του Μποτσόνι.– Ομοίως, καθοριστικά επιδραστική στον σχηματισμό της φουτουριστικής βιοθεωρίας είναι η φιλοσοφία του Νίτσε. Αν η φουτουριστική πολεμική στρέφεται ενάντια στην παράδοση, είναι γιατί ελεύθερα πνεύματα είναι μόνο αυτά που έχουν απελευθερωθεί από την παράδοση⁴⁸. αν οι φουτουριστές θέλουν να καταστρέψουν την ηθικολογία, είναι γιατί “η ηθικότητα αποβλακώνει”⁴⁹. Από τον προοπτικισμό του Νίτσε, τη θέση του ότι κάθε άποψη καθορίζεται από την προοπτική σύμφωνα με την οποία διατυπώνεται⁵⁰, κατάγεται ο αγνωστικισμός της αβάνγκαρντ· στον διονυσιακό ανορθολογισμό του και τον σεβασμό του για την

⁴⁸ Νίτσε, Φ. (2011). *Ανθρώπινο, πάρα πολύ ανθρώπινο*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Πανοπτικόν, σ. 207.

⁴⁹ Νίτσε, Φ. (2010). *Χαραυγή*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Πανοπτικόν, σ. 48.

⁵⁰ Σόλομον, Ρ. Κ., & Χίγκινς, Κ. Μ. (2012). *Τι είπε στ’ αλήθεια ο Νίτσε*, μτφρ. Β. Κιμούλης, Αθήνα: Μεταίχμιο, σ. 276.

τρέλα⁵¹ ανάγεται η ροπή της πρωτοπορίας προς το παράλογο· το όραμά του για μια “επαναξιολόγηση όλων των αξιών” συνοψίζει την προσδοκία της σύγχρονης πνευματικής ζωής.– Δεν μπορούμε να καταλάβουμε τον Φουτουρισμό και, συνολικά, την πρωτοπορία χωρίς να λάβουμε υπ’ όψιν την ενορατική φιλοσοφία του Μπερξόν και τον προοπτικισμό του Νίτσε. Για τον λόγο αυτό, τα κεφάλαια της εργασίας αρχίζουν από αυτούς.

⁵¹ «Παντού σχεδόν, η τρέλα είναι εκείνη που ανοίγει τον δρόμο στην καινούργια σκέψη». Νίτσε, Φ. (2010). Χαραυγή, ό.π., 41.

Μοντέρνα αντίληψη: μια κινούμενη εικόνα

*Δεν μπορώ πλέον να σκέφτομαι ό,τι θέλω εγώ να σκέφτομαι. Οι σκέψεις μου έχουν
αντικατασταθεί από κινούμενες εικόνες.*

(Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, 1930⁵²)

Γράφοντας στο γύρισμα του 20^{ου} αιώνα, ο Ανρί Μπερξόν, ο στοχαστής που ενέπνευσε σε μεγάλο βαθμό τη φουτουριστική φιλοσοφία, κάνει την παρατήρηση ότι μπορούμε να αφουγκραζόμαστε τα πράγματα μόνο σε μορφή εικόνων⁵³. Όπως –με αρκετά παραστατικό τρόπο– περιγράφει ο Γάλλος φιλόσοφος, αυτός που θα μπορούσε να διεισδύσει στο εσωτερικό ενός εγκεφάλου, για να δει τι συμβαίνει εκεί, θα διαπίστωνε ότι αυτές οι εικόνες δεν είναι τίποτα άλλο παρά κινήσεις: η σκέψη μας είναι το συμπίλημα κινούμενων εικόνων: “συγκέντρωσε τον νου σου σ’ αυτή την αίσθηση, και θα νιώσεις ότι ολόκληρη η εικόνα είναι εκεί, αλλά φευγαλέα, ένα φάντασμα που εξαφανίζεται ακριβώς τη στιγμή που η κινητική δραστηριότητα επιχειρεί να σταθεροποιήσει το περίγραμμά της”⁵⁴.

Η μπερξονική οπτική του ανθρώπινου αντιληπτικού μηχανισμού έχει τις καταβολές της στον ύστερο 19^ο αιώνα: είναι η ιστορική στιγμή όπου η αντίληψη διασπάται και γίνεται κινητική, προκειμένου να συλλάβει τη ρευστή υπόσταση της μοντέρνας πραγματικότητας. Ο Georg Simmel, χαρτογραφώντας τη μορφολογία του νεωτερικού κόσμου, αντιδιαστέλλει την ταχύτητα στην εναλλαγή των εσωτερικών και εξωτερικών ερεθισμάτων της σύγχρονη αστικής ζωής με τη βραδύτητα και την

⁵² Duhamel, G. (1930). *Scènes de la vie future*, Paris: Mercure de France, σ. 52.

⁵³ Bergson, H. (1929). *Matter and Memory*, trans. W. S. Palmer & N. M. Paul, New York: MacMillan, σ. 13.

⁵⁴ Ο.π., σ. 100.

ομαλότερη ροή της προνεωτερικής κοινωνικής ζωής⁵⁵. Το αμιγώς νεωτερικό στοιχείο της ταχύτητας, που έγινε το τοτέμ του Φουτουρισμού, κλόνησε την αντιληπτική διαδικασία και τη μετασχημάτισε. Ο Gilles Deleuze υποστηρίζει ότι η κρίση στην αντίληψη στα τέλη του 19^{ου} αιώνα συμπίπτει με τη στιγμή κατά την οποία δεν ήταν δυνατόν να διατηρείς μια σταθερή θέση· έτσι, μια ευρεία γκάμα από παράγοντες εισάγουν όλο και περισσότερη κίνηση στην ψυχική ζωή⁵⁶.

Μοιραία, ο τρόπος θέασης του κόσμου μεταβάλλεται. Η τέχνη του 19^{ου} αιώνα αποτελεί ιστορικό τεκμήριο της νέας φάσης μεταβλητότητας της αντίληψης. Σ' αυτή τη νέα φάση, η εγκυρότητα της αντίληψης βασίζεται στην οπτική εντύπωση που σχηματίζεται και φιλτράρεται στον εγκέφαλο: έτσι, γεννιέται ο Ιμπρεσιονισμός. Προοιωνίζοντας τη φουτουριστική τεχνοτροπία, το στοιχείο της κίνησης πρωταγωνιστεί στην καλλιτεχνική αναπαράσταση, αντανakλώντας την κυρίαρχη κινητική αντίληψη.

Ο Jonathan Crary καταγράφει ακριβώς αυτή την κινητική αντίληψη του ύστερου 19^{ου} αιώνα, όπως αποτυπώνεται σε έργα τέχνης της εποχής. Εστιάζει την ανάλυσή του στον Γάλλο ιμπρεσιονιστή ζωγράφο, Edouard Manet, και τον Γερμανό συμβολιστή⁵⁷, Max Klinger.

Στον *Κύκλο του Γαντιού* (1879) (εικ. 1) του Κλίνγκερ η έμφαση στην κίνηση είναι πασιδήλη μέσω των πατινέρ (εδώ μαρτυρείται και η μεγάλη δημοτικότητα του πατινάζ⁵⁸ ως μια αστική δραστηριότητα). Η προσοχή του παρατηρητή είναι κινητική: ο παρατηρητής ως κινητικό σώμα που βλέπει σε κίνηση⁵⁹.

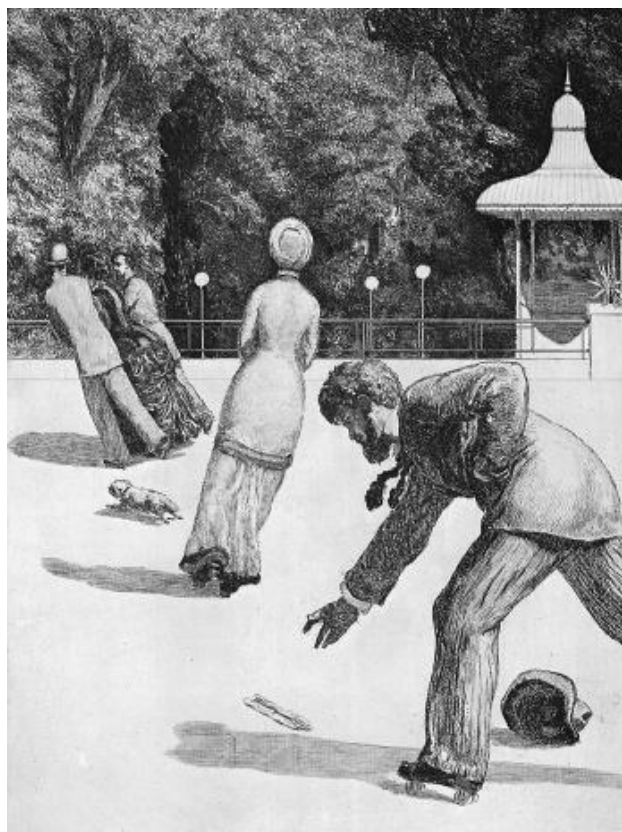
⁵⁵ Simmel, G. (2003). *The Metropolis and Mental Life*. In: Harrison, C. & Wood, P. (eds.), *Art in theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell, 132-133.

⁵⁶ Deleuze, G. (2009). *Κινηματογράφος, 1. Η εικόνα – κίνηση*, μτφρ. Μ. Μάτσας, επιμ. Κ. Καψαμπέλη, Αθήνα: Νήσος, σ. 79.

⁵⁷ Είναι ενδιαφέρον να αναφέρω εδώ ότι οι Κ. Τίσνταλ και Α. Μποτσόλα, στο βιβλίο τους *Φουτουρισμός*, αναφέρουν ότι το έργο των φουτουριστών ζωγράφων ήταν «ένα μίγμα ιμπρεσιονιστικής προσέγγισης και συμβολιστικών εικόνων». Τίσνταλ, Κ., & Μποτσόλα, Α., ό.π., σ. 54.

⁵⁸ Ο επιφανής Άγγλος φιλόσοφος του 19^{ου} αιώνα, Herbert Spencer, στις *Αρχές της Ψυχολογίας*, εξάρει τις κινήσεις του σώματος στο πατινάζ, συσχετίζοντάς τες με μια επίγνωση χάρις. Spencer, H. (1871-1872). *The Principles of Psychology*. 3d ed. 2 vols. New York: D. Appleton, σ. 639.

⁵⁹ Crary, J. (2000). *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge & Massachusetts: MIT, σ. 129.



Εικ. 1. Μαξ Κλίνγκερ, *Δράση: Κόκλος του Γαντιού*, 1879.

Το ζήτημα της προσοχής (“attention”), της ικανότητας για προσήλωση και συγκέντρωση της σκέψης, αποκτά, την ίδια περίοδο, κεφαλαιώδη σημασία στις ανθρωπιστικές επιστήμες, και ιδιαίτερα στη νεότευκτη επιστήμη της ψυχολογίας⁶⁰. Ο Κρέρι, αποκωδικοποιώντας την έννοια της προσοχής στο δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα, επισημαίνει ότι η προσοχή και το αντώνυμό της, ο περισπασμός, ήταν στην ουσία έννοιες αξεδιάλυτες που συνυπήρχαν σε ένα συνεχές. Έτσι, η προσοχή ήταν περισσότερο μια δυναμική διαδικασία: η προσοχή αυξανόταν και μειωνόταν, εντεινόταν ή εξαφανιζόταν· εξαρτιόταν από μια σειρά απροσδιόριστων μεταβλητών⁶¹. Σ’ αυτό το καθεστώς αντιληπτικής προσαρμοστικότητας, η κίνηση είναι αδιαχώριστη από την προσοχή.

⁶⁰ Κατά τον Κρέρι, ο Κλίνγκερ προεικονίζει κάποιες από τις υποθέσεις στην *Ερμηνεία των Ονείρων*, όπου ο Freud δοκιμάζει την εξίσωσή του της ψυχικής ενέργειας και της «κινητής προσοχής». Ό.π.

⁶¹ Ό.π., σ. 47.

Στο *Θερμοκήπιο* (1879) (Εικ. 2) του Μανέ η προσοχή αποσυντίθεται, περνώντας από μια στατική σε μια κινητική κατάσταση⁶². “Ο Μανέ”, γράφει ο Κρέρι, “ήξερε ενστικτωδώς ότι το μάτι δεν είναι ένα στατικό όργανο, αλλά χαρακτηρίζεται από πολυσημία και μεταβαλλόμενες εντάσεις”⁶³.



Εικ. 2. Εντουάρ Μανέ, Στο Θερμοκήπιο, 1879.

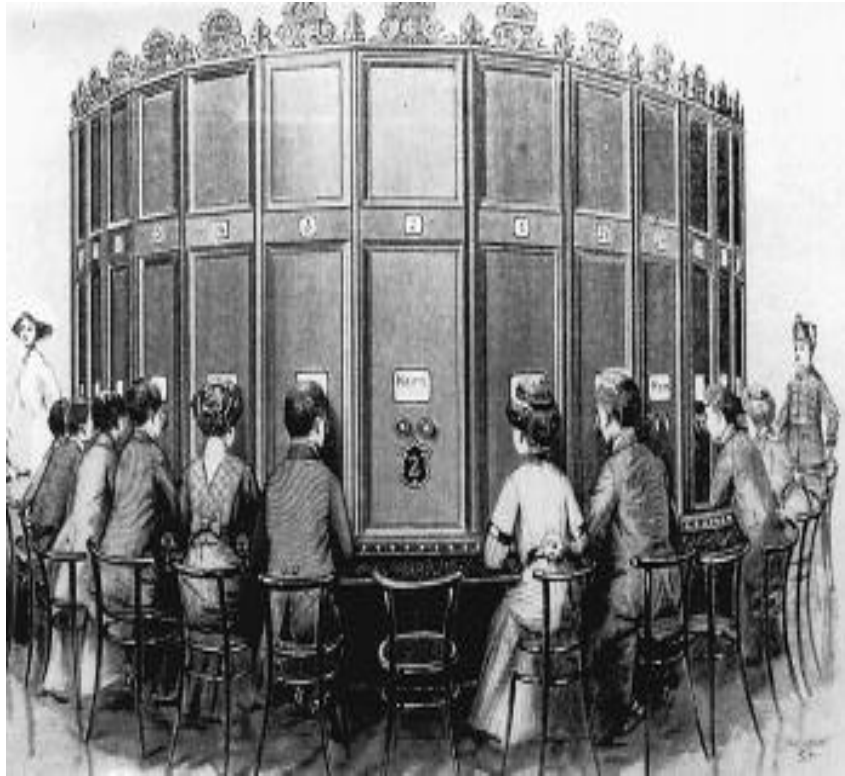
Το δημόσιο θερμοκήπιο και το παγοδρόμιο ήταν δύο από ό,τι ο Benjamin χαρακτήριζε “ονειρικούς τόπους”: οι νέες κοινωνικές αρένες που απαιτούσαν μια κινητική καταναλωτική όραση⁶⁴.

Το πρόβλημα της προσοχής είναι αλληλένδετο με την ιστορία της όρασης κατά τον 19^ο αιώνα. Πολύ πριν την έλευση του κινηματογράφου, και αναπαραγόμενες σε διάφορες πλατφόρμες (εικ. 3), κινούμενες εικόνες –συνήθως υπό τη μορφή σύντομων αφηγηματικών ιστοριών– ψυχαγωγούσαν τους αστούς του δυτικού κόσμου για κάμποσα χρόνια. Την ίδια στιγμή, ωστόσο, συμβαίνει κάτι πιο σπουδαίο: οι πολυειδείς οπτικές συσκευές του 19^{ου} αιώνα αναδιοργανώνουν τον τρόπο αντίληψης της πραγματικότητας, θεμελιώνοντας έναν εικονοκινητικό τρόπο θέασής της.

⁶² Ο.π., σ. 127.

⁶³ Ο.π., σ. 126.

⁶⁴ Ο.π., σ. 131.



Εικ. 3. Kaiserpanorama.

Ταυτόχρονα λαμβάνει χώρα μια επανεκπαίδευση και επανανοηματοδότηση του σώματος και των αισθήσεων. Η ενσωμάτωση του ιστορικού υποκειμένου του 19^{ου} αιώνα σε μηχανικές συσκευές, είτε στο εργοστασιακό περιβάλλον είτε για ψυχαγωγικούς σκοπούς, παρεμφαίνει την εκ νέου νοηματοδότηση του ανθρώπινου σώματος. Παράλληλα, η όραση επαναπροσδιορίζεται ως δυναμική, στιγμιαία και συνθετική· κυρίως, αποσπάται από οποιοδήποτε σταθερό σημείο αναφοράς⁶⁵.

Όπως συμβαίνει με την τέχνη, έτσι και οι οπτικές μηχανές του 19^{ου} αιώνα προοικονομούν την έλευση του Φουτουρισμού και της τεχνοτροπίας του, στο επίκεντρο της οποίας είναι η αποτύπωση της κινητικής ποιότητας του σύγχρονου κόσμου.

⁶⁵ Ο.π., σ. 148.

Περπατώντας (και καυγαδιζοντας) στο Παρίσι

*Βγήκαν, κι αμέσως παρασύρθηκαν από το ρεύμα των περιπατητών.
Σπρωγμένοι, ζουλιγμένοι, πατικομένοι, παραπατώντας προχωρούσαν,
έχοντας μπροστά στα μάτια τους μια θάλασσα από καπέλα.*
(Guy de Maupassant, *Ο Φιλαράκος*, 1885⁶⁶)

Για να ανιχνεύσουμε την προέλευση της κινητικής κοσμοαντίληψης των τουριστών, είναι απαραίτητη μια βόλτα στο Παρίσι του 19^{ου} αιώνα (όπου η ίδια η βόλτα γίνεται το κύριο εικαστικό θέμα).– Από τα μέσα του αιώνα, η πόλη βρίσκεται σε πλήρη βιομηχανική ανάπτυξη, με την κατασκευή σιδηροδρόμων, γεφυρών και λεωφόρων, την εξέλιξη της βαριάς βιομηχανίας κτλ., ενώ την ίδια στιγμή φτιάχνονται μεγάλα πάρκα, ανακαινίζεται η Κεντρική Αγορά (Halles Centrales), χτίζονται δημόσια και πολιτιστικά κτίρια⁶⁷. Το Παρίσι ταυτίζεται με την πρόοδο και τον εκσυγχρονισμό: γίνεται, έτσι, ο προνομιακός προορισμός του 19^{ου} αιώνα.

Και αν αυτό αληθεύει σε κάποιον βαθμό για τους απλούς επισκέπτες ή για τους εργάτες που αναζητούσαν υψηλότερες αμοιβές, ισχύει πέραν πάσης αμφιβολίας για τους φιλόδοξους καλλιτέχνες⁶⁸. Το Παρίσι, κατά τον 19^ο αιώνα, αναδεικνύεται σε λίκνο της καλλιτεχνικής ζωής στην Ευρώπη· είναι ο τόπος επώασης για πολλούς από τους επιδραστικότερους καλλιτέχνες της εποχής.

Καρπός του εκμοντερνισμού της πόλης και της γιγάντωσης του εξαστισμού είναι η ανάδυση του ρεύματος του Ιμπρεσιονισμού. Ο Ιμπρεσιονισμός κουβαλάει στα σπλάχνα του όλη την ευφορία της θριαμβεύουσας αστικής τάξης. Η τυπική ιμπρεσιονιστική εικονογραφία αντλεί από το πνεύμα της “Belle Époque”: εξεικονίζονται κατά βάση αστοί σε υπαίθριους χώρους, που λούζονται από το φως

⁶⁶ Μωπασάν, Γ. Ν. (2000). *Ο Φιλαράκος*, μτφρ. Φ. Κονδύλης, Καλέντης: Αθήνα, σ. 24-25.

⁶⁷ Ρούμπιν, Τ. Χ. (1999). *Ιμπρεσιονισμός*, μτφρ. Γ. Ποταμιανού, Αθήνα: Καστανιώτη, σ. 26-28.

⁶⁸ Ο.π.

του ήλιου, να απολαμβάνουν τις κατακτήσεις της σύγχρονης εκβιομηχανισμένης ζωής (εικ. 4).

Ως όρος ο “Ιμπρεσιονισμός” είναι δηλωτικός της έμφασης που απέδιδαν οι άνθρωποι της εποχής στην υποκειμενικότητα των αισθήσεων, και κατ’ επέκταση της όρασης. Ο κριτικός τέχνης, Jules-Antoine Castagnary, σε άρθρο του σχετικά με την πρώτη ιμπρεσιονιστική έκθεση το 1874, γράφει: “Αν θέλει κάποιος να τους χαρακτηρίσει με μια μόνο λέξη, η οποία να προσδιορίζει τις προσπάθειές τους, τότε θα έπρεπε να πλάσει τον νέο όρο ιμπρεσιονιστής. Είναι ιμπρεσιονιστές με την έννοια ότι δεν αποδίδουν το τοπίο αλλά την εντύπωση που αυτό προκαλεί”⁶⁹. Ο ιστορικός τέχνης, Richard Shiff, εξηγεί ότι στο λεξιλόγιο του 19^{ου} αιώνα μια “εντύπωση” μπορεί να αντιστοιχεί σε μια γενικότερη ιδέα ή ανάμνηση⁷⁰. Η ιμπρεσιονιστική εμπειρία πυροδοτεί μια προσωπική διαδικασία εσωτερικής αντίληψης, στην οποία η αίσθηση της πραγματικότητας βρίσκεται μέσα στο νου του ατόμου –σ’ αυτή τη διαδικασία έγκειται ο ριζοσπαστισμός και η υποκειμενική⁷¹ υπόσταση του Ιμπρεσιονισμού.



Εικ. 4. Pierre Auguste Renoir, *Ο χορός στο Μουλέν ντε λα Γκαλέτ*, 1876.

⁶⁹ Ο.π., σ. 24.

⁷⁰ Ο.π.

⁷¹ Ο ιμπρεσιονισμός λέγεται και «υποκειμενικός ρεαλισμός». Χαραλαμπίδης, ό.π., σ. 19.

Η τεχνοτροπία των ιμπρεσιονιστών είναι επιγέννημα της εποχής τους αλλά και προάγγελος μιας άλλης, “μελλοντικής” τέχνης. Οι σύντομες, ζωηρές πινελιές τους φανερώνουν τον γρήγορο ρυθμό της μοντέρνας καθημερινότητας· οι αποσπασματικές μορφές τους καθρεφτίζουν την αποσπασματική αντίληψη στον ύστερο 19^ο αιώνα. Καλώντας τον θεατή να συλλάβει το ευμετάβλητο του αστικού τρόπου ζωής και την ασταθή ροή της σύγχρονης μεγαλούπολης, οι ιμπρεσιονιστές προμηνύουν, ουσιαστικά, τον ερχομό του Φουτουρισμού.

Το δίχως άλλο, οι φουτουριστές αναγνώριζαν στην τέχνη τους την εξέλιξη του Ιμπρεσιονισμού. Οι Τζάκομο Μπάλα και Fortunato Depero, στο μανιφέστο της “Φουτουριστικής Ανακατασκευής του Σύμπαντος” (1915), ανασκοπούν την εξαετία από την εμφάνιση του Φουτουρισμού ως μια περίοδο στην οποία ο Φουτουρισμός επέτυχε να εξελίξει τον Ιμπρεσιονισμό και να τον παγιώσει, προτείνοντας τον πλαστικό δυναμισμό, το πλάσιμο της ατμόσφαιρας και την ερμηνεία των καταστάσεων του νου⁷². Παρομοίως, ο Μποτσόνι, στο τεχνικό μανιφέστο της φουτουριστικής γλυπτικής, περιγράφει με λαγαρότητα τους συγγενικούς δεσμούς του Φουτουρισμού με τον Ιμπρεσιονισμό, τον οποίο και θεωρούσε αφετηριακό σταθμό της “φουτουριστικής επανάστασης”⁷³. Στο βιβλίο του, *Φουτουριστική Ζωγραφική και Γλυπτική* (1914), ομολογεί ότι το μανιφέστο των φουτουριστών ζωγράφων “ήταν βασισμένο στον Ιμπρεσιονισμό”⁷⁴. Ο Μποτσόνι διέβλεπε την επιρροή του Ιμπρεσιονισμού στη φουτουριστική αναπαράσταση της “ουσιαστικής συνέχειας της φυσικής ύπαρξης”, και πίστευε ότι ο Φουτουρισμός ανέπτυξε και τελειοποιούσε το προεξέχον χαρακτηριστικό του Ιμπρεσιονισμού το οποίο ήταν “η ποίηση της κίνησης”⁷⁵.

Μέρος αυτής της “ποίησης” αποτελούσε η ιμπρεσιονιστική τάση να ζωγραφίζεται το σώμα σε κίνηση (εικ. 5) –αυτό είναι και το πιο σημαντικό κληροδότημα του Ιμπρεσιονισμού στον Φουτουρισμό.

⁷² Balla, G., & Depero, F. (1915). *The Futurist Reconstruction of the Universe*, [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.unknown.nu/futurism/reconstruction.html>> [προσπελάστηκε 08.02.2015].

⁷³ Boccioni, U. (1912). *Technical Manifesto of Futurist Sculpture*, [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.unknown.nu/futurism/techsculpt.html>> [προσπελάστηκε 08.02.2015].

⁷⁴ Τίσνταλ, Κ., & Μποτσόλα, Α., ό.π., σ. 54.

⁷⁵ Aiken, E. (1981). *The Cinema and Italian Futurist Painting*, *Art Journal*, 41(4), σ. 355.



Εικ. 5. Edgar Degas, *Πρόβα μπαλέτου επί σκηνής*, 1874.

Κατά τον 19^ο αιώνα το σώμα ανανοηματοδοτείται. Πολιτικά, ορίζεται ως ιδιοκτησία της κυβέρνησης⁷⁶. Αυτή η σχεσιακή αντίληψη δικαιοδοσίας αποκρυσταλλώνει τη φουκωική έννοια της βιοεξουσίας: τον έλεγχο, δηλαδή, επί της βιολογικής κατάστασης του μαζικού σώματος του πληθυσμού. Σε πολιτικό επίπεδο, η εξουσία αυτή ασκείται από το πολιτικό σώμα⁷⁷. σε οικονομικό επίπεδο, στο καπιταλιστικό σύστημα, το σώμα μετατρέπεται σε εργαλείο για την παραγωγή (ενώ για τους δουλκτῆτες αποτελεί μέσο για την ανα-παραγωγή)⁷⁸. Ο έλεγχος και η παρακολούθηση του σώματος κατά τον 18^ο και 19^ο αιώνα οδηγεί τον Φουκώ να αντιστρέψει τη ρήση του Πλάτωνα και να δηλώσει: “η ψυχή είναι η φυλακή του σώματος”⁷⁹. – Η σύλληψη του διαχωρισμού σώματος και νου, και η ανωτερότητα του

⁷⁶ Synnott, A. (1992). Tomb, Temple, Machine and Self: The Social Construction of the Body, *The British Journal of Sociology*, 43(1), σ. 95.

⁷⁷ Ένα παράδειγμα: ο νόμος του 1853 στην Αγγλία που επιβάλλει τον υποχρεωτικό εμβολιασμό. Ό.π.

⁷⁸ Ό.π., σ. 104.

⁷⁹ Foucault, M. (1979), *Discipline and Punish*, New York: Vintage Books, σ. 30.

νου επί του σώματος ανατρέπεται τον 19^ο αιώνα: ο Νίτσε, εξέχων μέντορας των Φουτουριστών, διαμηνύει –μέσω του Ζαρατούστρα του–: “Υπάρχει περισσότερο λογικό στο σώμα σου παρά στην καλύτερη σοφία σου”⁸⁰. ο Φρόιντ θα ταυτίσει το σώμα με το πνεύμα, εξηγώντας πως αλληλεπιδρούν και γίνονται ένα⁸¹. ο Μαρξ θα διαβλέψει τη μηχανοποίηση του ανθρώπου στο εργοστασιακό περιβάλλον⁸². ο Charles Darwin θα φτάσει στο σημείο να ισχυριστεί ότι οι άνθρωποι είναι ζώα και ότι ο νους εξαρτάται από το σώμα, που εξελίσσεται συνεχώς⁸³.– Την υποκειμενικότητα της όρασης που υπαινίσσεται ο Ιμπρεσιονισμός προτείνει ήδη από τις αρχές του αιώνα ο Goethe, ο οποίος, επικεντρώνοντας την προσοχή του στη φυσιολογική βάση των αισθήσεων, θα καταδείξει την αλληλεξάρτηση οπτικού ερεθίσματος και υλικής υπόστασης του παρατηρητή ως τη βάση της οπτικής εντύπωσης⁸⁴: έτσι, το ανθρώπινο σώμα παράγει ενεργητικά την οπτική εμπειρία, αποτυπώνοντας ανάγλυφα τη μετάβαση σε ένα νέο καθεστώς σωματικότητας.

Το νέο καθεστώς σωματικότητας στον 19^ο αιώνα θα σημάνει μια επαναξιολόγηση των αισθήσεων. Η όραση προκρίνεται ως το πρωταρχικό μέσο αντιληπτικότητας στην οπτική καταναλωτική κουλτούρα που έχει εδραιωθεί⁸⁵, και που απαιτεί την αντιληπτική προσαρμοστικότητα του υποκειμένου. Η κινητικότητα του βλέμματος είναι η αναγκαία προσαρμογή στη γρήγορη κλιμάκωση των οπτικών ερεθισμάτων στη μοντέρνα πόλη. Σ’ αυτό το πλαίσιο, αναδύεται ένα νέο μοτίβο παρατηρητή, αυτό του *flâneur*⁸⁶, προκειμένου να ανταποκριθεί στο ρευστό περιβάλλον του. Ο *flâneur*, η μπωντλαιρική εκδοχή του περιπατητή αστού στο Παρίσι του 19^ο αιώνα, είναι, ουσιαστικά, προϊόν αυτής της ιστορικής συγκυρίας μεταμόρφωσης των αισθήσεων και επανανοηματοδότησης του σώματος.

Για τον Μπωντλαίρ, ο *flâneur* ορίζει τη νεωτερικότητα:

⁸⁰ Νίτσε, Φ. (2010), Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Πανοπτικόν, σ. 51.

⁸¹ Synnott, ό.π., σ. 95.

⁸² Μαρξ: «Ο εργάτης γίνεται προσάρτημα της μηχανής». Engels, F., & Marx, K. (1967). *The Communist Manifesto*, London: Penguin, σ. 87.

⁸³ Synnott, ό.π., σ. 94.

⁸⁴ Cray, J. (1988). *Techniques of the Observer*, *October*, 45, σ. 3-4.

⁸⁵ Ό.π., σ. 15.

⁸⁶ Από το γαλλικό *flâner* (= σουλατσάρω, κάνω βόλτα).

Το πλήθος είναι το στοιχείο του, όπως ο αέρας είναι αυτό των πουλιών και το νερό αυτό των ψαριών. Το πάθος και το επάγγελμά του είναι να γίνει μία σάρκα με το πλήθος. Για τον τέλειο *flâneur*, για τον παθιασμένο θεατή, είναι μια τεράστια χαρά να στήνει το σπίτι του στην καρδιά του πλήθους, εν μέσω της άμπωτης και της πλημμυρίδας της κίνησης, στο μέσο του φευγαλέου και του απέραντου. [...] Ψάχνει για εκείνη την ποιότητα, την οποία πρέπει να μου επιτρέψετε να αποκαλέσω “νεωτερικότητα”. γιατί δε γνωρίζω καμία καλύτερη λέξη για να εκφράσω την ιδέα που έχω στο μυαλό μου⁸⁷.

Η παραπάνω ποιητική περιγραφή των “νεωτερικών ιδιοτήτων” του *flâneur* έχει μια έντονη φουτουριστική χροιά: το σπίτι του *flâneur* βρίσκεται στην παλίρροια της κίνησης, “στο μέσο του φευγαλέου και του απέραντου”. Η φουτουριστική έννοια της κίνησης, η έκφασή της ως όρος ζωής, βρίσκεται εδώ στα σπάργανα.– Πιστοποιείται, εξάλλου, και η άρρηκτη σχέση Φουτουρισμού και Ιμπρεσιονισμού –ο Άλκης Χαραλαμπίδης γράφει σχετικά με τον Ιμπρεσιονισμό ότι “εξορισμού βασιζόταν στο φευγαλέο και αβέβαιο, στο “τα πάντα ρει” του Ηράκλειτου”⁸⁸.

Ο *flâneur*, λοιπόν, είναι ο περιπλανώμενος θεατής της μοντέρνας πόλης, ο παρατηρητής εν κινήσει. Αυτή η ιδιότητα του *flâneur*, η κινητικότητα του, αντανακλά και τον κόσμο που τον γέννησε: το Παρίσι του δευτέρου μισού του 19^{ου} αιώνα είχε μετατραπεί αμετάκλητα σε μια πόλη σε κίνηση⁸⁹. Ο Μπωντλαίρ απηύθυνε πρόσκληση στους σύγχρονους ζωγράφους να απαθανάτισουν αυτή τη νέα πραγματικότητα του Παρισιού, καλώντας τους να υιοθετήσουν οι ίδιοι τον ρόλο του *flâneur*, του ξέγνοιαστου πλάνητα της νεωτερικής πόλης: οι ιμπρεσιονιστές ανταποκρίθηκαν, νομιμοποιώντας τη μοντέρνα ζωή –που είναι αστική και άρα ξετυλίγεται στην πόλη– ως καλλιτεχνικό θέμα.

Οι σύγχρονες μεγαλουπόλεις είναι το ιστορικό προϊόν ενός καπιταλιστικού 19^{ου} αιώνα εκβιομηχάνισης και αστικοποίησης. Η πόλη καθίσταται από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα ο χώρος της κυκλοφορίας των αγαθών και του κεφαλαίου, της πληθυσμιακής

⁸⁷ Baudelaire, ό.π., σ. 9 & 12.

⁸⁸ Χαραλαμπίδης, ό.π., σ. 19.

⁸⁹ Forgione, N. (2005). Everyday Life in Motion: The Art of Walking in Late-Nineteenth-Century Paris, *The Art Bulletin*, 87(4), σ. 681.

ανάπτυξης, της κοινωνικής αλλαγής και αναταραχής. Κυρίως, όμως, η σύγχρονη πόλη συμβολίζει το νέο ασταθές περιβάλλον, στο οποίο η προσοχή διαρκώς διασπάται και η αντίληψη συντίθεται και αποσυντίθεται αδιάκοπα σε μια συνεχή κίνηση· και εφόσον η κίνηση είναι το ανεξάλειπτο στοιχείο της πόλης, το φουτουριστικό όραμα πραγματώνεται στο αστικό περιβάλλον:

Πρέπει να εφεύρουμε και να ανακατασκευάσουμε τη φουτουριστική πόλη σαν ένα τεράστιο και ταραχώδες ναυπηγείο, ρευστό, κινητικό και δυναμικό στην κάθε του λεπτομέρεια⁹⁰.

Στα δύο μανιφέστα που κυκλοφόρησαν οι φουτουριστές ζωγράφοι το 1910, η πόλη περιγράφεται ως το ιδεατό φόντο δράσης, που γεννιέται από την καινούργια αντίληψη του χώρου.

Για το Παρίσι, αυτή η ανανέωση της χωρικής αντίληψης επισυμβαίνει με την ανοικοδόμηση της πόλης, τις δεκαετίες του 1850 και 1860, επονομαζόμενη και ως “Hausmannisation” από τον επικεφαλής του προγράμματος ανοικοδόμησης, Baron Georges-Eugène Haussmann. Ο Ωσμάν είχε ως σκοπό τον εκσυγχρονισμό της πόλης και τη βέλτιστη χωρική ανακατανομή χάριν του αναπτυσσόμενου καπιταλισμού – είναι η περίοδος που ανοίγουν μεγάλα καταστήματα, χτίζονται δρόμοι, πλατείες, στοές. Με τη διαθεσιμότητα και την ορατότητα να βελτιώνεται από αυτήν τη χωρική ανακατανομή, το περπάτημα παγιώνεται ως το συνηθέστερο εικονογραφικό θέμα από τα μέσα ως τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Έργα τέχνης της εποχής δείχνουν ανθρώπους πάσης φύσεως και σκοπού σε κίνηση⁹¹.

Η ανάδυση του βαδίσματος ως επαναληπτικού μοτίβου στην παρισινή τέχνη του 19^{ου} αιώνα υποδηλώνει ότι ο μετασχηματισμός της πόλης επέφερε μια αυξημένη συνειδητοποίηση της αλληλεπίδρασής του με το σώμα. Πέρα, όμως, από τις όποιες ψυχολογικές συνυποδηλώσεις για την κοινωνική διάσταση του αστικού χώρου, φαίνεται πως ο κύριος εικαστικός σκοπός είναι η θεματοποίηση της κίνησης.

⁹⁰ Sant’ Elia, A. (1914). *Futurist Architecture*, [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.unknown.nu/futurism/architecture.html>> [προσπελάστηκε 08.02.2015].

⁹¹ Forgione, ό.π., σ. 664.



Εικ. 6. Gustave Caillebotte, *Παρισινός δρόμος: Μια βροχερή μέρα*, 1877.



Εικ. 7. Akseli Gallen-Kallela, *Βουλεβάρτο στο Παρίσι*, 1885.



Εικ. 8. Πιέρ-Ωγκύστ Ρενουάρ, *Η Νέα Γέφυρα, Παρίσι*, 1872.

Είναι οι καλλιτέχνες του 19^{ου} αιώνα, και συγκεκριμένα οι ιμπρεσιονιστές, που πρώτοι “παρατηρούν την πραγματικότητα στη μοιραία και ζωτική της κίνηση” –από αυτούς δρομολογείται η σύλληψη μιας ζωής σε κίνηση. Οι μορφές στα έργα αυτής της εποχής είναι πάντα σε κίνηση, (προ)εκφράζοντας τον κοσμικό δυναμισμό των φουτουριστών, το διαρκές γίνεσθαι του Μπερξόν.

Οδεύοντας προς τα τέλη του αιώνα, αυτή η τάση εντείνεται· η παρισινή τέχνη γίνεται ολοένα και πιο φουτουριστική.

Ο Βρετανός ιστορικός τέχνης, Aaron Scharf, διακρίνει πρωτο-φουτουριστικά στοιχεία στον πίνακα του νεοϊμπρεσιονιστή Georges Seurat⁹², *Le Chahut*⁹³ (1890) (εικ. 9). Σαφέστερα, ο Σαρφ αναφέρεται⁹⁴ στα σκιάδη διάκενα των ποδιών των χορευτών (εικ. 10) που φέρουν γραμμικά ίχνη της κίνησης τους, προαναγγέλλοντας τις φουτουριστικές δυναμικές γραμμές (εικ. 11). Ο Σερά, σύμφωνα με τον Σαρφ, χρησιμοποιεί αυτές τις δυναμικές γραμμές πολύ πριν από τους φουτουριστές, και πιθανόν για πρώτη φορά στη ζωγραφική⁹⁵.– Το *Le Chahut* είναι μία από τις ενάρξεις της φουτουριστικής κοσμογονίας. Οι βελοειδείς γραμμές του είναι το σημείο όπου συναρθρώνεται ο (μετά)ιμπρεσιονιστικός κινητισμός με τον φουτουριστικό.



Εικ. 9. Georges Seurat,

***Le Chahut*, 1890.**

⁹² Το 1956, ο Σεβερίνι ομολογεί ότι, μόλις ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή με το έργο του Σερά, τον υιοθέτησε «για πάντα» ως δάσκαλό του. Friedenthal, R. (1963). *Letters of the great artists*, London: Thames and Hudson, σ. 247.

⁹³ Σ.τ.Μ: «Le Chahut» ήταν μια από τις ονομασίες του χορού καν-καν τον 19^ο αιώνα.

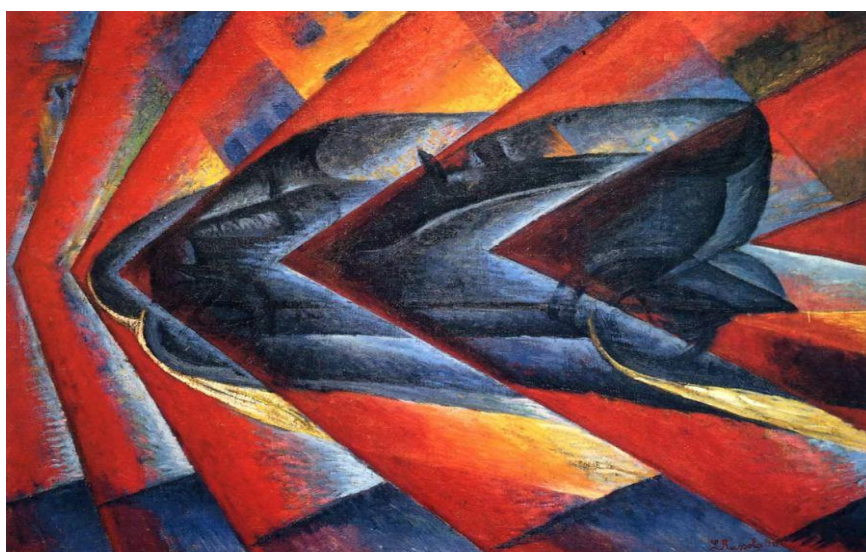
⁹⁴ Scharf, A. (1962). *Painting, Photography, and the Image of Movement*, *The Burlington Magazine*, 104(710), σ. 195.

⁹⁵ Ο.π.

Ο έμπορος τέχνης, Theo Van Gogh, διέκρινε στον Σερά την πρόθεση να απεικονισθεί η κίνηση με έναν καινούργιο τρόπο. Τον Μάρτιο του 1890, γράφει στον διάσημο αδερφό του, Vincent, για το *Le Chahut* τα εξής: “Ο Σερά εκθέτει μια πολύ περίεργη εικόνα [...] μέσα στην οποία έχει κάνει μια προσπάθεια να εκφράσει τα πράγματα με βάση την κατεύθυνση των γραμμών. Σίγουρα αποδίδει την εντύπωση της κίνησης”⁹⁶. Αν μη τι άλλο, ο Θίο Βαν Γκογκ αναγνωρίζει στον Σερά ένα φουτουριστικό επίτευγμα.



Εικ. 10. Λεπτομέρεια από το *Le Chahut*.



11. Λουίτζι Ρούσολο, *Δυναμισμός ενός αυτοκινήτου*, 1912/1913.

Στην ξυλογραφία (εικ. 12) του Félix Vallotton, *Η Διαδήλωση* (1893), αναπαριστάται μια ταραχώδης διαδήλωση αναρχικών. Όλες οι μορφές είναι σε κίνηση, ή, ακριβέστερα, σε παροξυσμό. Η αλλοφροσύνη που τους έχει καταβάλλει νομίζει κανείς ότι αντλεί την έμπνευσή της από τα λόγια του Μαρινέτι: “Θα υμνήσουμε τα μεγάλα πλήθη, τα συνεπαρμένα από την εργασία, την ηδονή και τα έκτροπα”⁹⁷.

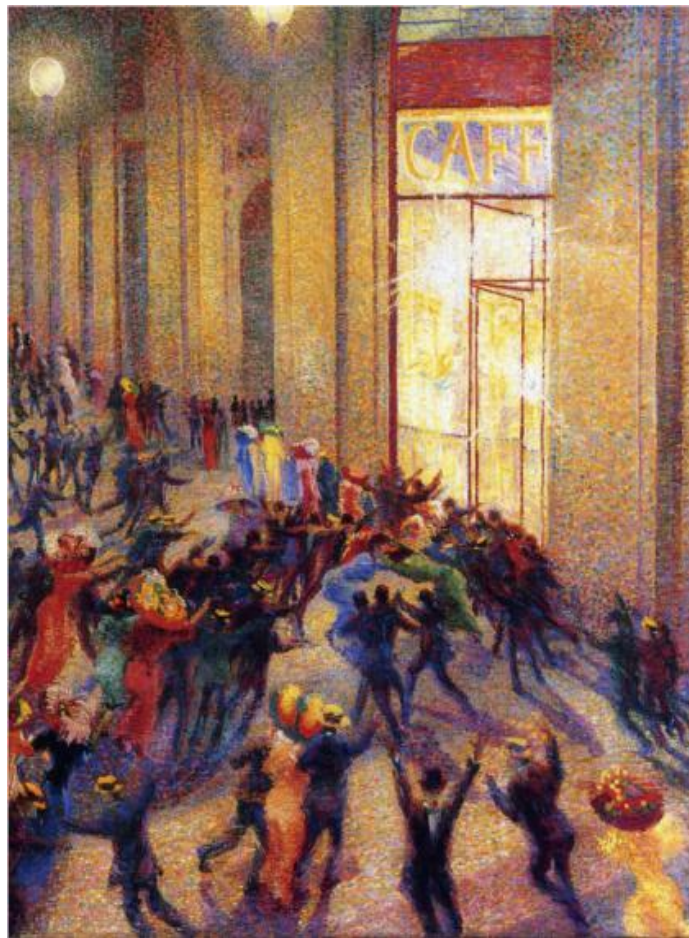
⁹⁶ Van Gogh, V. (1975). *The Complete Letters of Vincent Van Gogh*, Vol. 3, New York: Graphic Society, σ. 565.

⁹⁷ Marinetti, F. T. (1909). *The Futurist Manifesto*, [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://vserver1.cscs.lsa.umich.edu/~crshalizi/T4PM/futurist-manifesto.html>> [προσπελάστηκε 08.02.2015].



Εικ. 12. Felix Vallotton, *Η Διαδήλωση*, 1893.

Η εικόνα μοιάζει επικίνδυνα φουτουριστική, όταν ιδωθεί σε αντιπαραβολή με τον πίνακα (εικ. 13) του Μποτσόνι, *Καβγάς στη Στοά του Μιλάνου* (1909).



Εικ. 13. Ουμπέρτο Μποτσόνι, *Καβγάς στη Στοά του Μιλάνου*, 1909.

Εδώ και πάλι η ατμόσφαιρα είναι τεταμένη· επικρατεί μια οχλαγωγία. Οι μορφές, σε έξαλλη κατάσταση, προσπαθούν να φτάσουν στην πόρτα. Η παράκρουσή τους αποτυπώνεται στην φρενήρη κίνησή τους, η οποία είναι και το αξιοπαρατήρητο στοιχείο της σύνθεσης.– Και στις δύο παραστάσεις αναπτύσσεται το τυπικό φουτουριστικό θέμα της βίας. Η ομοιότητα στην απόδοση των μορφών είναι εντυπωσιακή· δύσκολα μπορεί να ξεχωρίσει κάποιος το “γνήσιο” φουτουριστικό έργο από το “νόθο”. Τελικά, δεν είναι διόλου παράτολμο να ισχυριστεί κανείς ότι η “φουτουριστική επανάσταση” έχει ήδη ξεκινήσει από τον ύστερο 19^ο αιώνα.

Το αυξανόμενο ενδιαφέρον των καλλιτεχνών αυτής της περιόδου στην απεικόνιση του βαδίσματος είναι ένας υπαινιγμός στην κίνηση. Η έμφαση στην απόδοση της κίνησης είναι ένα σύμπτωμα μόνο ενός κόσμου που αλλάζει ραγδαία και εκ θεμελίων· ενός κόσμου σε κίνηση. Τα ζωντανά κύτταρα αυτού του κόσμου, η μοντέρνα πόλη και ο πλανόβιος αστός, είναι τα σύμβολα αυτής της αλλαγής.

Από τις οπτικές ψευδαισθήσεις στην 4^η διάσταση

Στο πλαίσιο αναανοηματοδότησης του σώματος, που επιτελείται κατά τον 19^ο αιώνα, η συνειδητοποίηση ότι ούτε η όραση αλλά ούτε και κάποια από τις άλλες αισθήσεις μπορούν να διατηρούν οποιαδήποτε αξίωση για αντικειμενικότητα ή βεβαιότητα έχει ως επακόλουθο την ανάδυση του μοντέλου της υποκειμενικής όρασης, με την αλήθεια της όρασης να βασίζεται στην υλικότητα του σώματος του παρατηρητή⁹⁸. Ειδικότερα, η έννοια της υποκειμενικής όρασης βασίζεται στην ιδέα ότι η ποιότητα των αισθήσεών μας εξαρτάται λιγότερο από τη φύση του ερεθίσματος και περισσότερο από τη λειτουργικότητα του δικού μας αισθητηριακού υλικού⁹⁹. Αυτή η σύλληψη της ενσώματης υποκειμενικότητας του παρατηρητή προϋποθέτει ότι η όραση είναι κάτι το εύπλαστο· μπορεί να διαμορφωθεί και να διευθυνθεί από μια σειρά εξωτερικών τεχνικών. Εφόσον η αλήθεια της όρασης βρίσκεται στο σώμα, η όραση μπορεί να χειραγωγηθεί. Οι οπτικές μηχανές του 19^{ου} αιώνα φανερώνουν την προσπάθεια των ανθρώπων της εποχής να χειραγωγήσουν την όραση.

Εκτός από αυτό, όμως, αυτές οι καινοτόμες οπτικές μηχανές μαρτυρούν το αυξανόμενο ενδιαφέρον της επιστήμης της εποχής για την ανάλυση της φυσικής κίνησης. Αυτό το ενδιαφέρον εκδηλώνεται με μεγαλύτερη θέρμη στον κλάδο των φυσιολόγων.

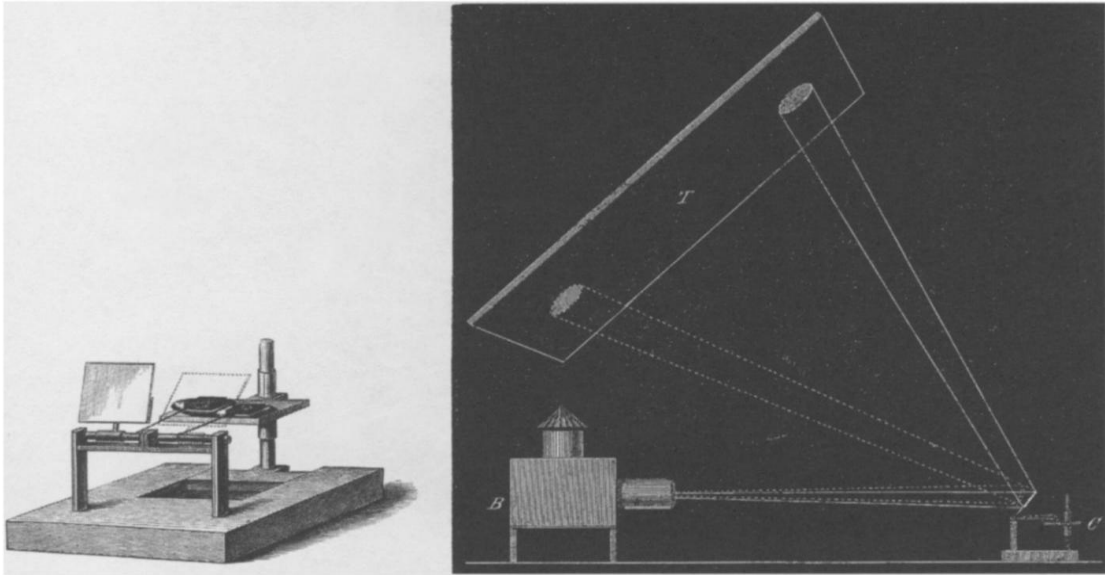
Ο 19^{ος} αιώνας είναι μια περίοδος κατά την οποία συντελείται σημαντική πρόοδος στον τομέα της οπτικής φυσιολογίας. Ο Γερμανός ιστορικός, Henning Schmidgen, ειδικός σε θέματα ιστορίας της επιστήμης, σε άρθρο του σχετικά με την οπτική κουλτούρα της πειραματικής φυσιολογίας του 19^{ου} αιώνα, τονίζει ότι οι φυσιολόγοι του 19^{ου} αιώνα έρεπαν προς την παραγωγή κινούμενων εικόνων ζωντανών οργάνων¹⁰⁰. Ο Σμίντγκεν αναφέρεται στην περίπτωση του Γερμανού φυσιολόγου,

⁹⁸ Crary, J. (1988). *Techniques...* ό.π., σ. 4-5.

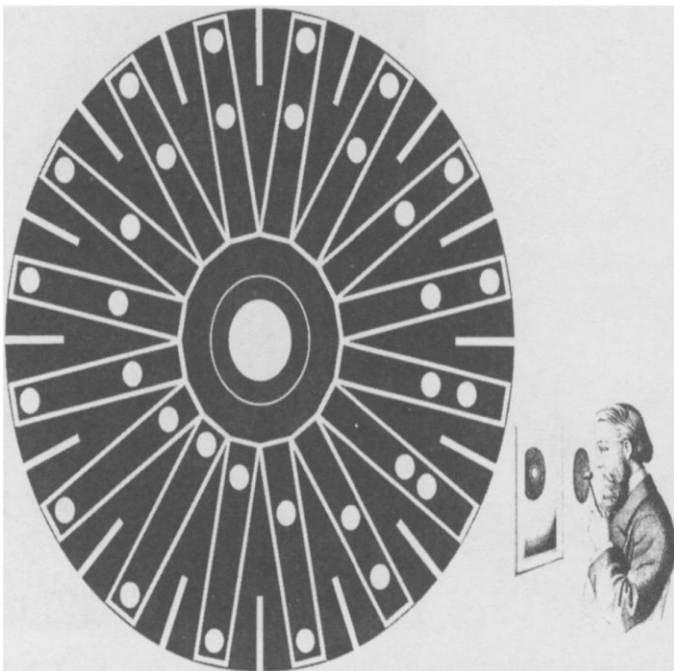
⁹⁹ Crary, J. (2000). *Suspensions...* ό.π., σ. 12.

¹⁰⁰ Schmidgen, H. (2004). Pictures, Preparations, and Living Processes: The Production of Immediate Visual Perception (Anschauung) in Late-19th-Century Physiology, *Journal of the History of Biology*, 37(3), σ. 480.

Johann Nepomuk Czermak, ο οποίος, σε διάλεξή του για την καρδιά, επέδειξε τις ρυθμικές κινήσεις της καρδιάς ενός βατράχου, χρησιμοποιώντας ένα ειδικά σχεδιασμένο καρδιοσκόπιο (εικ. 14). Ο Σέρμακ σχεδίασε, επίσης, έναν μαύρο δίσκο (εικ. 15) εν είδη φενακιστοσκοπίου, με άσπρες κουκκίδες και γραμμές, που θα ενσωματωνόταν στην έντυπη μορφή της διάλεξής του, ώστε και οι αναγνώστες του να έχουν την ευκαιρία να αντιληφθούν αυτές τις κινούμενες εικόνες.



Εικ. 14. Το καρδιοσκόπιο του Σέρμακ.



Εικ. 15. Ο δίσκος του Σέρμακ.



Εικ. 16. Φενακιστοσκόπιο.

Αν, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, το μυστήριο της ύπαρξης ξεδιαλώνεται για τους φουτουριστές από τη φιλοσοφική ανάλυση της κίνησης, είναι γιατί έχει προηγηθεί ένας αιώνας στον οποίο η επιστήμη στυλώνει το ερευνητικό της μάτι ακριβώς σ' αυτή την ανάλυση:

Από την άλλη πλευρά, όλοι οι ερευνητές της κίνησης –ανάμεσά τους και μεις– δεν ξεκινήσαμε από την ανάλυση και δεν έπρεπε να το κάνουμε, για να μπορέσουμε, άλλος πριν άλλος μετά, να φτάσουμε στην τελειότητα της σύνθεσης¹⁰¹;

Ο Σέρμακ είναι ένας από αυτούς τους ερευνητές της κίνησης. Η περίπτωση του, δε, είναι μόνο ένα ελάχιστο δείγμα από τις αναρίθμητες την ίδια περίοδο περιπτώσεις επιστημόνων που επινοούν κάποιον οπτικό μηχανισμό για την ανάλυση ή την ψευδαισθητική διέγερση της κίνησης.

Το φενακιστοσκόπιο¹⁰² είναι ίσως η πλέον διάσημη οπτική συσκευή του 19^{ου} αιώνα. Στην ιστοριογραφία του κινηματογράφου, το φενακιστοσκόπιο λογίζεται ως η πρώτη προ-κινηματογραφική συσκευή που παρήγαγε την ψευδαίσθηση κινούμενων εικόνων. Εφεύρεση του Βέλγου φυσικού, Joseph Plateau, στις αρχές της δεκαετίας του 1830, το φενακιστοσκόπιο (εικ. 16) αποτελούνταν από έναν περιστρεφόμενο δίσκο, προσαρμοσμένο σε χερούλι και χωρισμένο σε 16 ακτίνες με εγκοπές στην περιφέρεια, στην επιφάνεια της οποίας μια σειρά από εικόνες παρουσίαζαν διάφορες φάσεις της κίνησης¹⁰³. Καθώς ο παρατηρητής περιέστρεφε τον δίσκο μπροστά από έναν καθρέφτη, εμφυσούσε την κίνηση στις φιγούρες της περιφέρειάς του.

Πέρα από ένα gadget για την ψυχαγωγία των αστών της εποχής, το φενακιστοσκόπιο σηματοδότησε τη σημαντική εξέλιξη της επιστήμης του 19^{ου} αιώνα στην οπτική έρευνα. Καθ' όλη τη διάρκεια του αιώνα, υφίστατο συνεχείς τροποποιήσεις από επιστήμονες και τεχνικούς: παράγωγα αυτών των τροποποιήσεων είναι το “Δαιδάλειο” (που αργότερα θα επονομαζόταν “Ζωοτρόπιο” [εικ. 17]) του Βρετανού μαθηματικού, William George Horner, το πραξινοσκόπιο (εικ. 18), με τον πιο εξελιγμένο εξοπλισμό του, το φωνοσκόπιο (εικ. 19) του Georges Demeny κ.ά.

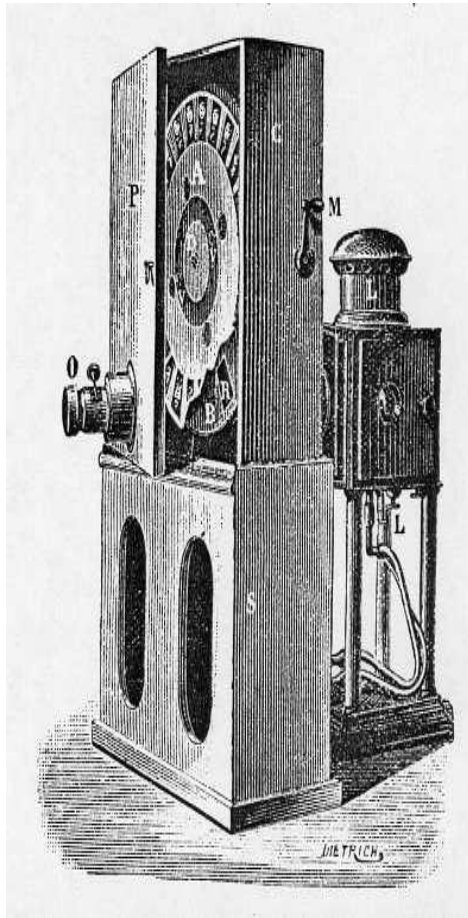
¹⁰¹ Blumenkratz et al., ό.π., σ. 133.

¹⁰² Από την αρχαία ελληνική λέξη «φενάκη», που αρχικά σήμαινε περούκα και μεταφορικά εξαπάτηση, παραπλάνηση.

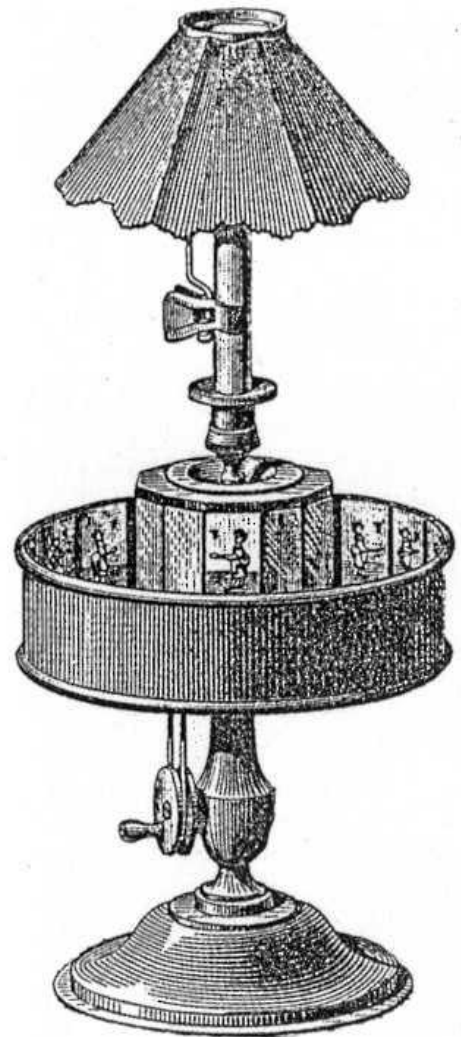
¹⁰³ Crary, J. (1988). *Techniques...* ό.π., σ. 19.



Εικ. 17. Ζωοτρόπιο.



19. Φωνοσκόπιο.



Εικ. 18. Πραξινοσκόπιο.

Οι περισσότερες από τις κατοπινές μεταλλάξεις του φενακιστοσκοπίου εμπνέονταν, κατά κύριο λόγο, είτε από ένα είδος σύζευξης της συσκευής με το στερεοσκόπιο είτε από τη μάλλον ατελέσφορη¹⁰⁴ απόπειρα του T. W. Taylor, ο οποίος το 1843 επινόησε ένα διπλού δίσκου φενακιστοσκόπιο¹⁰⁵.— Όσον αφορά αυτούς που επιχείρησαν να συνενώσουν το φενακιστοσκόπιο με το στερεοσκόπιο, ξεχωρίζουν οι περιπτώσεις του William Shaw, ο οποίος, στα 1860, πρότεινε μια μίξη των δύο συσκευών, επηρεασμένος από το έργο του Πλατό, του διάσημου φυσικού, Michael Faraday, και των Άγγλων φυσικών, Charles Wheatstone και Sir David Brewster, στους οποίους και αποδίδεται η εφεύρεση του στερεοσκοπίου στις αρχές της δεκαετίας του 1830, και αυτή του πολιτικού μηχανικού, Adam Dunin Jundzill, που το 1856, συνδυάζοντας τις δύο οπτικές μηχανές, δημιούργησε το “κινημοσκόπιο”¹⁰⁶.

Είναι αρκετά πιθανό ο Τόμας Έντισον να είχε στο μυαλό του τη συγκεκριμένη συσκευή ή τουλάχιστον το όνομά της, όταν, στις αρχές της δεκαετίας του 1890, “βάφτιζε” τη μηχανή προβολής (εικ. 20) που δημιούργησε στα εργαστήριά του μαζί με τον φωτογράφο υπάλληλό του, William K. L. Dickson.

Το κινητοσκόπιο ήταν, στην πραγματικότητα, ένας καθαρά ψυχαγωγικός ατομικός οπτικός σταθμός. Μέσω της οπής που βρίσκεται στην επιφάνεια της κατασκευής, ο πελάτης μπορούσε για 25 σεντς να δει τις ταινίες που ο Έντισον άρχισε να παράγει από το 1894¹⁰⁷. Αυτές οι



Εικ. 20. Το κινητοσκόπιο.

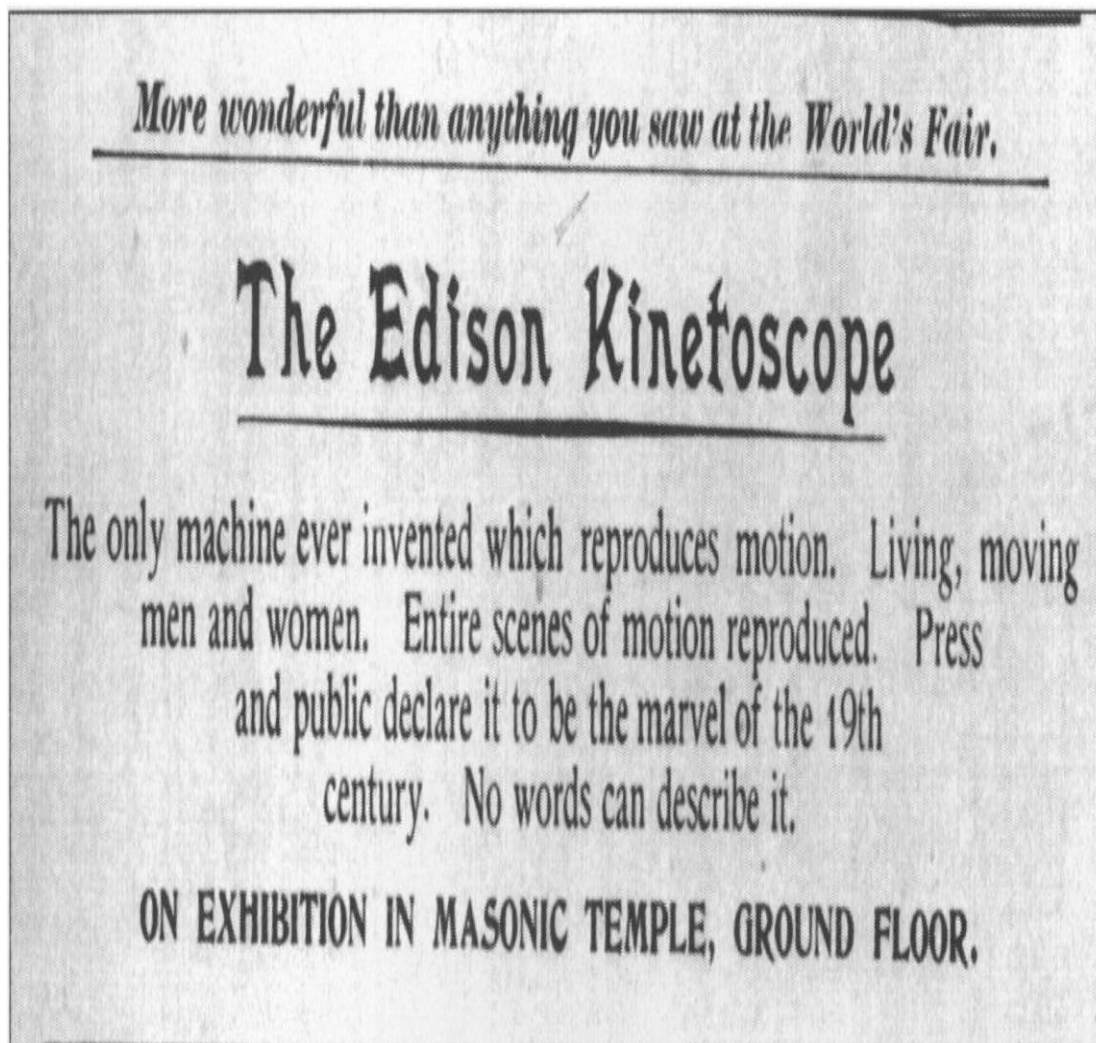
¹⁰⁴ Ο Τέιλορ δεν κατέθεσε ποτέ πατέντα για το σχέδιό του και δεν υπάρχουν ενδείξεις για το αν κατασκεύασε καν τη συσκευή του. Leskosky, R. J. (1993). Phenakiscopes: 19th Century Science Turned to Animation, *Film History*, 5(2) Animation, σ. 181.

¹⁰⁵ Η πρώτη καταγεγραμμένη χρήση μιας συσκευής παραπλήσιας του Τέιλορ, ένας συνδυασμός φενακιστοσκοπίου και μαγικής λατέρνας, πιστώνεται στον αυστριακό αξιωματικό, Franz Uchatius, ενώ παρόμοιους μηχανισμούς ανέπτυξαν ο Ayrton Paris, στα μέσα του αιώνα, και πολύ αργότερα, στις αρχές του εικοστού αιώνα, ο William Zimmerman. Ό.π., σ. 181, 182 & 186.

¹⁰⁶ Ό.π., σ. 182.

¹⁰⁷ Ρήντερ, Κ. (1985). *Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου: 1895-1975*, μτφρ. Σ. Τριανταφύλλου, Αθήνα: Αιγόκερως, σ. 8-9.

ταινίες, βέβαια, δεν είχαν καμία σχέση με τις κινούμενες εικόνες των παλαιότερων οπτικών μηχανισμών· το κινητοσκόπιο είναι “η μόνη μηχανή που εφευρέθηκε ποτέ που αναπαράγει την κίνηση”.



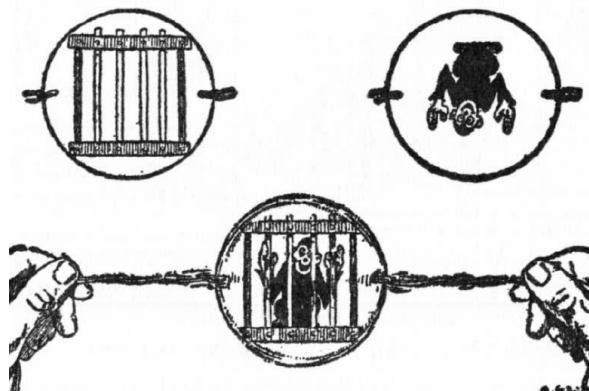
Εικ. 21. Διαφήμιση του κινητοσκοπίου στον μασονικό ναό του Σικάγο.

Οι ταινίες του κινητοσκοπίου, λοιπόν, ήταν κάτι το πρωτοφανέρωτο: “Ζωντανοί, κινούμενοι άντρες και γυναίκες”. Η ιδιοτυπία της συγκεκριμένης μηχανής, η δυνατότητά της να αναπαράγει την κίνηση, αποθεώνεται ως “το θαύμα του 19^{ου} αιώνα”. Η εφεύρεση του κινητοσκοπίου είναι σίγουρα μια από αυτές της ιστορικές στιγμές όπου ανανεώνεται η ανθρώπινη ευαισθησία¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Από το μανιφέστο του Μαρινέτι Καταστροφή του συντακτικού – Φαντασία δίχως χαλινούς – Ελεύθερες λέξεις: «Ο Φουτουρισμός θεμελιώνεται πάνω στην ολοκληρωτική ανανέωση της

Το μιντιακό τεχνούργημα του Αμερικανού εφευρέτη αποτελεί και τον τελευταίο κρίκο στην αλυσίδα που ενώνει τη φωτογραφία με τον κινηματογράφο –γι’ αυτό και συχνά ο Έντισον θεωρείται γεννήτοράς του. Ωστόσο, αυτός ο τίτλος, του γενάρχη του σινεμά, θα μπορούσε δικαιωματικά να αποδοθεί στους εφευρέτες όλων αυτών των ενδιάμεσων οπτικών μηχανών, καθώς μοιράζονται κάτι κοινό: τη διαχείριση του χρόνου της οπτικής αντίληψης.

Η σχέση χρόνου και οπτικής αντίληψης έχει να κάνει με τη διαδικασία του μετεικάσματος¹⁰⁹, τη διατήρηση της εικόνας, δηλαδή, στον αμφιβληστροειδή χιτώνα του ματιού μετά τον οπτικό ερεθισμό¹¹⁰. Ο κινηματογράφος βασίζεται στην αρχή του μετεικάσματος, προκειμένου να δώσει την εντύπωση της κίνησης: το ίδιο και όλες οι προ-κινηματογραφικές συσκευές: το φενακιστοσκόπιο, π.χ., ήταν μια κατασκευή που δημιουργούσε την ψευδαίσθηση της κίνησης από μια σειρά ακίνητων εικόνων, εκμεταλλευόμενος το μετείκασμα· το ίδιο και το θαυματοτρόπιο (εικ. 22), που ο Άιρτον Πάρις παρουσιάζει στο Λονδίνο στα μέσα της δεκαετίας του 1820¹¹¹. Το θαυματοτρόπιο συνίσταται από έναν μικρό δίσκο με συμπληρωματικές εικόνες στις πλευρές του και δύο νήματα στις άκρες του. Περιστρέφοντας γρήγορα τον δίσκο με τη βοήθεια των νημάτων, επιτυγχάνεται η οπτική ψευδαίσθηση της ταύτισης των δύο εικόνων.



Εικ. 22. Το θαυματοτρόπιο.

ανθρώπινης ευαισθησίας που ήρθε μαζί με τις μεγάλες επιστημονικές ανακαλύψεις.»
Μαρινέττι, ό.π., σ. 73-74.

¹⁰⁹ Μετά + εικάζω.

¹¹⁰ Οι περισσότερες εφευρέσεις των οπτικών μηχανών του 19^{ου} αιώνα αφορούνται από την επιστημονική έρευνα για το μετείκασμα. Cary, J. (1988). *Techniques...* ό.π., σ. 15.

¹¹¹ Ό.π., σ. 17.

Η αντίληψη του παρατηρητή κλονίζεται: το θαυματοτρόπιο αποτελεί την πρώτη οπτική μηχανή του 19^{ου} αιώνα που θεμελιώνει τη διατήρηση της οπτικής εντύπωσης.

Οι φουτουριστές υπαινίσσονται αυτό το χρονικό παιχνίδι διάρκειας της όρασης, για να περιγράψουν τον κινητικό και μεταμορφώσιμο χαρακτήρα της μοντέρνας αντίληψης:

Πράγματι, όλα κινούνται, όλα τρέχουν, όλα αλλάζουν γρήγορα. Ένα προφίλ δε μένει ποτέ ακίνητο μπροστά στα μάτια μας, αλλά εμφανίζεται και εξαφανίζεται ασταμάτητα. Επειδή το είδωλο ενός αντικειμένου διατηρείται στον αμφιβληστροειδή χιτώνα, τα κινούμενα αντικείμενα συνεχώς αυτοπολλαπλασιάζονται· η μορφή τους αλλάζει στην ξέφρενη πορεία τους σαν γρήγορες δονήσεις. Έτσι ένα άλογο που τρέχει δεν έχει τέσσερα πόδια αλλά είκοσι, και οι κινήσεις τους είναι τριγωνικές¹¹².

Είναι φανερό ότι η φουτουριστική σκέψη σμιλεύεται, βασισμένη στην εμπειρία της κινούμενης εικόνας, όπως την προέβλεψαν τα οπτικά εφέ του 19^{ου} αιώνα. Η μοντέρνα οπτική εντύπωση, που δομείται μέσα στον εγκέφαλο, είναι ασταθής και δυναμική· συνθετική και παραμορφωτική. Η μοντέρνα αντίληψη είναι παράγωγο του θαυματοτρόπιου, του στερεοσκοπίου, του φενακιστοσκοπίου, του κινητοσκοπίου, του κινηματογράφου. Τους εφευρέτες όλων αυτών των οπτικών παιχνιδιών και επιστημονικών εργαλείων έχουν στον νου τους οι φουτουριστές, όταν διασαλπίζουν “όλα κινούνται, όλα τρέχουν, όλα αλλάζουν γρήγορα”.

Αυτοί, όμως, που χωρίς αμφιβολία επηρεάζουν πιο έντονα τη σκέψη τους είναι ο Αμερικάνος φωτογράφος, Eadweard Muybridge, και ο Γάλλος επιστήμονας, Étienne-Jules Marey. Η αναφορά των φουτουριστών στο άλογο με τα 20 πόδια είναι σαφής νύξη στις πρωτο-κινηματογραφικές φωτογραφικές μελέτες του Μάιμπριτζ και του Μαρρέ στις οποίες το άλογο είναι το βασικό αντικείμενο φωτογράφισης.

Κάποια στιγμή την άνοιξη του 1872, ο πρώην κυβερνήτης της Καλιφόρνια και ιδιοκτήτης αγωνιστικών αλόγων, Leland Stanford, προσλαμβάνει τον Μάιμπριτζ, προκειμένου να αποδείξει επιστημονικά ότι και τα τέσσερα πόδια του αλόγου

¹¹² Τίσονταλ, Κ., & Μποτσόλα, Α., ό.π., σ. 51· Balla, G., Boccioni, U., Carrà, C., Russolo, L., & Severini, G. (1910). *Technical Manifesto of Futurist Painting*, [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.unknown.nu/futurism/techpaint.html>> [προσπελάστηκε 08.02.2015].

βρίσκονται στον αέρα, κάποια στιγμή ενόσω καλπάζει¹¹³. Ο Μάιμπριτζ παρήγαγε τις πρώτες πετυχημένες του διαδοχικές φωτογραφίες κινούμενων αλόγων κατά τη διάρκεια πειραμάτων στο διάστημα 1878-1879, και το 1881 εξέδωσε ο ίδιος τις μελέτες του (που περιλάμβαναν πάνω από 2000 φωτογραφίες) γύρω από την κίνηση με τον τίτλο *The Attitudes of Animals In Motion* (εικ. 24)¹¹⁴.

Πέρα απ' το ότι κατόρθωσε να αποδώσει λεπτομερώς τις διάφορες φάσεις της ιππικής κίνησης, και να τις αναπαραστήσει, στη συνέχεια, με προβολική συσκευή¹¹⁵ που ο ίδιος κατασκεύασε, ο Μάιμπριτζ πετυχαίνει κάτι με ευρύτερες προεκτάσεις: μια πολλαπλή διάσπαση της προσοχής¹¹⁶ και, εν γένει, μια αναδιαμόρφωση της αντίληψης: οι φωτογραφίες του καταρρίπτουν φαινομενικές συνέχειες της κίνησης και του χρόνου, αποκαλύπτοντας μια βαθύτερη διάσταση της πραγματικότητας.

Θέλουμε να αποδώσουμε αυτό που επιφανειακά δε φαίνεται: θέλουμε να θυμίσουμε την πιο ζωντανή αίσθηση της βαθιάς έκφρασης μιας πραγματικότητας και ψάχνουμε να βρούμε πράγματι την κινητιστική αίσθηση, γιατί είναι πλούσια σε υπέροχα μυστικά βάθη και σε πολλαπλές συναισθηματικές πηγές, χάρη στις οποίες εμφανίζεται απερίγραπτη και άπιαστη¹¹⁷.

Ο Μάιμπριτζ εμπνέει τη φουτουριστική “κινητιστική” αίσθηση της πραγματικότητας, καταφέροντας να καταγράψει στον φωτογραφικό φακό κινήσεις και χρονικότητες ασύλληπτες από το ανθρώπινο μάτι. Ο φουτουριστικός εορτασμός της κίνησης που παραμορφώνει τα αντικείμενα· η φουτουριστική περηφάνια της σύγκρουσης με τον ρεαλισμό, αυτήν την “παλιά αντίληψη για την τέχνη”¹¹⁸. το φουτουριστικό πάθος για την ταχύτητα: όλα ενυπάρχουν εμβρυϊκά στο έργο του Αμερικανού φωτογράφου.

¹¹³ Ott, J. (2005). Iron Horses: Leland Stanford, Eadweard Muybridge, and the Industrialised Eye, *Oxford Art Journal*, 28(3), σ. 410.

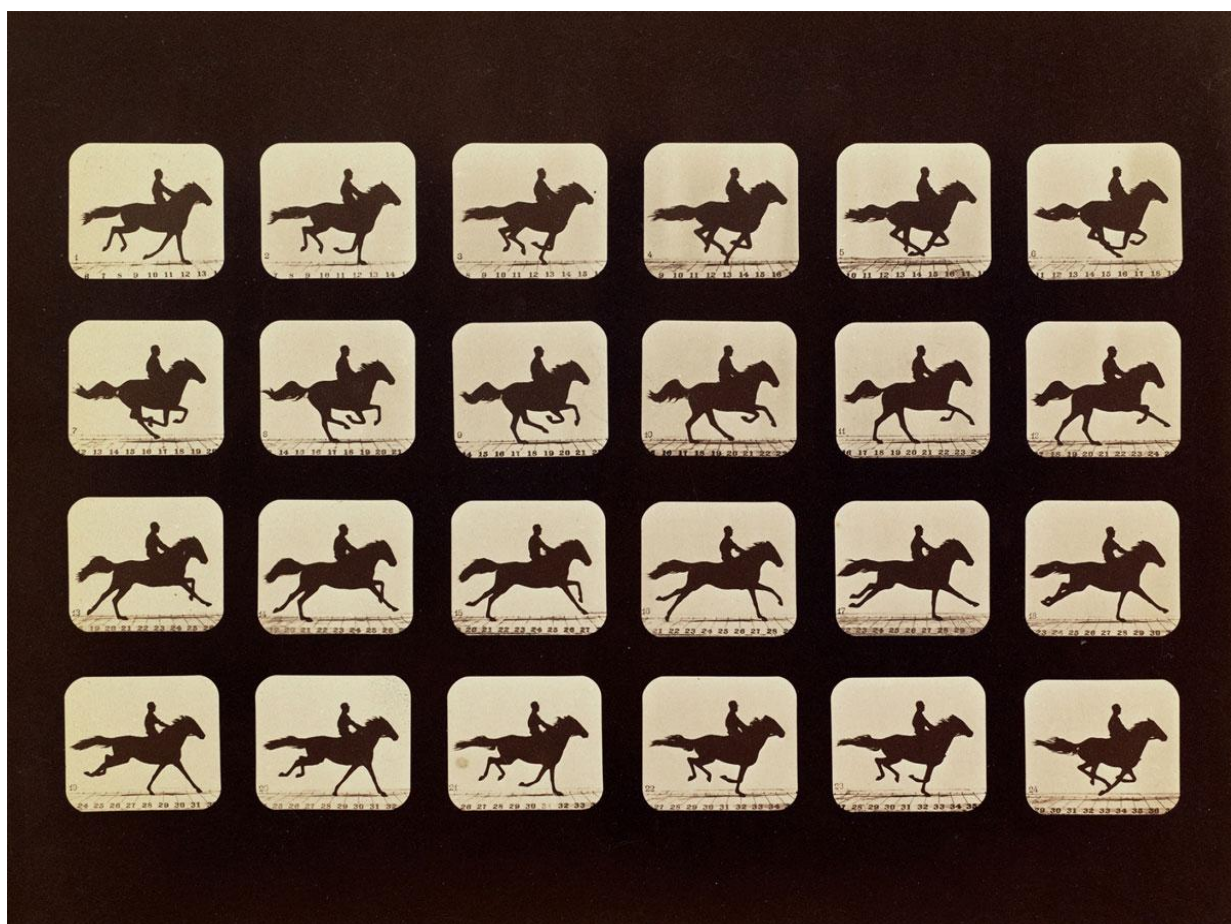
¹¹⁴ Ό.π., σ. 411.

¹¹⁵ Το «ζωοπραξισκόπιο» (1879), το οποίο μπορεί να καταγραφεί ως η πρώτη συσκευή προβολής κινούμενων εικόνων.

¹¹⁶ Crary, J. (2000). *Suspensions...* ό.π., σ. 147.

¹¹⁷ Blumenkratz et al., ό.π., σ. 127.

¹¹⁸ Ό.π., σ. 126.



Εικ. 23. Φωτογραφική πλάκα από τη συλλογή του Μάιμπριτζ.

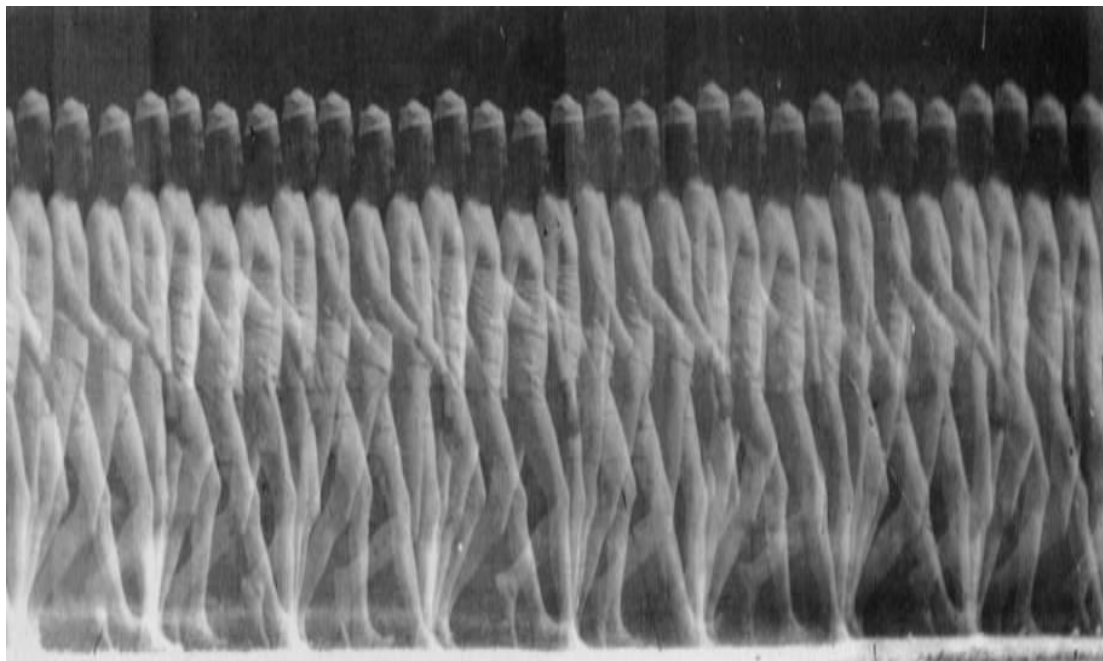


Εικ. 24. Κάρλο Καρρά, *Κόκκινος Καβαλάρης*, 1913.



Εικ. 25. Ουμπέρτο Μποτσόνι,
Ελαστικότητα, 1912.

Αν θα έπρεπε, όμως, από όλους τους “ερευνητές της κίνησης” του 19^{ου} αιώνα, να ξεδιαλέξουμε τον πιο επιδραστικό στη νοοτροπία των φουτουριστών, αυτός θα ήταν ασυζητητί ο Ε. Ζ. Μαρέ, ο συγκαρινός εταίρος του Μάμπριτζ στις καινοτόμες φωτογραφικές μελέτες της κίνησης.



Εικ. 26. Ε. Ζ. Μαρέ, *Μελέτη του βαδίσματος*, 1883.

Ενώ η μέθοδος του Μάμπριτζ, με τη χρήση μιας σειράς καμερών, στόχευε στην απαθανάτιση των διακριτών στιγμών και την ανάλυση των σταδίων της κίνησης, η προσέγγιση του Μαρέ, που αφορούσε στα μεσοδιαστήματα των σταδίων της κίνησης, ήταν περισσότερο συνθετική / δυναμική και είχε μια μεταφυσική διάσταση, ταιριαστή με τις παραψυχολογικές παρατηρήσεις περί συγχώνευσης αντικειμένων και σωμάτων που διατυπώνουν οι φουτουριστές ζωγράφοι στο τεχνικό τους μανιφέστο (“Τα σώματά μας εισχωρούν στα καθίσματά που καθόμαστε, και τα καθίσματα εισχωρούν σε μας”¹¹⁹) και ο Μπραγκάλια σχετικά με τον φωτοδυναμισμό του (“Όταν ένας άνθρωπος σηκώνεται, η καρέκλα είναι ακόμα γεμάτη από την ψυχή του”¹²⁰). Ένα από τα κεντρικά και πιο πολυσυζητημένα στοιχεία στη φουτουριστική τέχνη, η χρονική ταυτοσημία, μοιάζει να προέρχεται από τις “χρονοφωτογραφίες” (εικ. 26) του Μαρέ.

¹¹⁹ Ντε Μικέλι, ό.π., σ. 398.

¹²⁰ Τίσνταλ, Κ., & Μποτσόλα, Α., ό.π., σ. 208.



Εικ. 27. Τζάκομο Μπάλα, *Το Χέρι του Βιολιστή*, 1912.

Εντούτοις, πριν αρχίσει να ασχολείται με την παραγωγή των χρονοφωτογραφιών του, ο Μαρτέ ήταν ένας από τους επιφανέστερους φυσιολόγους της εποχής του, διεξάγοντας για αρκετά χρόνια επιστημονικές έρευνες σχετικά με τις κινήσεις των σωματικών οργάνων, πριν στραφεί στην κινησιολογία των πτηνών, των εντόμων, των αλόγων και, φυσικά, του ανθρώπου.

Το 1882, ο Μαρτέ κατασκευάζει το χρονοφωτογραφικό τουφέκι (εικ. 28), στην προσπάθειά του να οπτικοποιήσει τις αδιόρατες δυνάμεις και κινήσεις που διαφεύγουν της ανθρώπινης αντιληπτικής ικανότητας. Η ιδιόμορφη συσκευή του, ένας αλλόκοτος συγκερασμός φωτογραφικής μηχανής και οπλοπολυβόλου, έχει τη δυνατότητα λήψης δώδεκα φωτογραφιών το δευτερόλεπτο και αποτύπωσής τους στην ίδια εικόνα.



Εικ. 28. Το χρονοφωτογραφικό τουφέκι του Μαρτέ.

Φωτογραφίζοντας τους εν κινήσει “στόχους” του, ο Μαρρέ φιλοδοξούσε να “αιχμαλωτίσει” την αληθινή ροή της σωματικής κίνησης. Η χρονοφωτογραφία, αυτή η “νέα μέθοδος ανάλυσης της κίνησης”, είναι το μέσο “για να καθιστούν προσβάσιμες σε όλους οι μελέτες των φαινομένων της ζωής, αυτών των κινήσεων των τόσο ελαφρών, τόσο φευγαλέων, αυτών των αλλαγών της κατάστασης που είναι τόσο αργές ή τόσο γρήγορες που διαφεύγουν των αισθήσεων”¹²¹.

Η φρασεολογία είναι άκρως φουτουριστική. Ο Μαρρέ μιλά για μια πραγματικότητα ρευστή, ακριβώς όπως την περιγράφουν οι φουτουριστές λίγες δεκαετίες αργότερα. Η χρονοφωτογραφία εφευρέθηκε, για να καταγράψει αυτή την ρευστότητα:

*Έτσι εμείς θέλουμε να περιγράψουμε και να πιάσουμε αυτές τις υπερβατικές ιδιότητες του πραγματικού στη μετατόπισή του, που με τη σειρά του μετατοπίζει την ατμόσφαιρα: εφόσον θέλουμε να καταγράψουμε το περιβάλλον με όλο τον ανάκατο και ακατάστατο όγκο του κατά την περιστροφή που του προκαλεί η κίνηση του σώματος*¹²².

Από τη χρονοφωτογραφία του Μαρρέ κατάγεται η “κουνημένη φωτογραφία” του Μπραγκάλια και το πάθος του για την κίνηση:

*Εμείς λοιπόν νιώσαμε τη μαγεία που θα γεννούσε μια κουνημένη φωτογραφία, έχοντας μέσα μας το πάθος για την κίνηση που πολλαπλασιάζει, μεταμορφώνει και παραμορφώνει μεγαλειωδώς τα πράγματα, εκφράζοντας το βασικό χαρακτήρα της σύγχρονης ζωής, έτσι ώστε η αίσθηση της κίνησης να επιβεβαιώνει ακριβώς τη σύνθεση των αισθήσεων της σύγχρονης ζωής που μόνο αυτές μπορούν να εντυπωσιάσουν τους πραγματικά σύγχρονους ανθρώπους*¹²³.

Έμπλεος μπερξονικών αντιλήψεων για τον χρόνο και την κίνηση, ο Μπραγκάλια αρχίζει από το 1911 να αναπτύσσει τον “φωτοδυναμισμό” του ως την τέχνη που θα

¹²¹ Marey, E. J. (1876). De la méthode graphique dans les sciences expérimentales. In: Congrès périodique international des sciences médicales, 4me session, Bruxelles, 1875: compte-rendu, Paris, σ. 54.

¹²² Blumenkratz et al., ό.π., σ. 127.

¹²³ Ό.π., σ. 124.

“εξαγνίσει” και θα “εξευγενίσει” τη φωτογραφία¹²⁴. Στο μανιφέστο του “Φουτουριστικού φωτοδυναμισμού” χαρακτηρίζει την επινόσή του “επανάσταση”¹²⁵. Αντιδιαστέλλοντας τον φωτοδυναμισμό του με τη χρονοφωτογραφία του Μαρέ, διευκρινίζει:

*Για να κάνουμε μια πρόχειρη παρομοίωση, η χρονοφωτογραφία θα μπορούσε να συγκριθεί μ’ ένα ρολόι που δηλώνει και τα λεπτά, ενώ ο φωτοδυναμισμός μ’ ένα ρολόι που δείχνει όχι μόνο τα δευτερόλεπτα, αλλά και τα κλάσματα του δευτερολέπτου*¹²⁶.

Ο κινητισμός του Μαρέ είναι μονάχα ένα επεισόδιο στην ιστορία του φουτουριστικού κινητισμού. Το καλύτερο που πετυχαίνει ο Μαρέ είναι απλώς μια αναπαράσταση της κίνησης, “αλλά μπορούμε εμείς σήμερα, στην κινητικότετη σύγχρονη ζωή, να ικανοποιηθούμε με την αναπαράσταση μόνο της έννοιας; Οι απαιτήσεις μας αυξήθηκαν με την αύξηση της ταχύτητας της ζωής”¹²⁷. Οι χρονοφωτογραφίες του Μαρέ συνιστούν μια “στατική σύνθεση δύο στατικών καταστάσεων”¹²⁸. ο φωτοδυναμισμός, όμως, είναι η “δυναμική σύνθεση μιας σύνθετης εξέλιξης”¹²⁹. Μόνο ο κινητισμός του φωτοδυναμισμού είναι ικανός να συλλάβει τη “γενική ιδέα της κίνησης”¹³⁰ και να ανάγει σε τέχνη τη μεταμόρφωση που αυτή προκαλεί στα σώματα.

Ο Μπραγκάλια έδινε μεγάλη βαρύτητα στις μεταβατικές καταστάσεις που απathanάτιζε ο φωτοδυναμισμός του¹³¹. Αν ο Μαρέ αναζήτησε έναν αθέατο κόσμο στις ριπές του αέρα, τις δίνες του νερού και τα μοτίβα των κυμάτων, ο Μπραγκάλια τον βρήκε στην “εσώτατη τάση της κίνησης”, στην έφεση του ζωντανού πνεύματος της πραγματικότητας για μετατόπιση¹³²:

¹²⁴ Ό.π., σ. 121.

¹²⁵ Ό.π.

¹²⁶ Τίσνταλ, Κ., & Μποτσόλα, Α., ό.π., σ. 205.

¹²⁷ Blumenkratz et al., ό.π., σ. 128.

¹²⁸ Ό.π.

¹²⁹ Ό.π.

¹³⁰ Ό.π.

¹³¹ Τίσνταλ, Κ., & Μποτσόλα, Α., ό.π., σ. 208.

¹³² Blumenkratz et al., ό.π., σ. 127.

Έτσι εμείς θέλουμε να περιγράψουμε και να πιάσουμε αυτές τις υπερβατικές ιδιότητες του πραγματικού στη μετατόπισή του, που με τη σειρά του μετατοπίζει την ατμόσφαιρα, εφόσον θέλουμε να καταγράψουμε το περιβάλλον με όλο τον ανάκατο και ακατάστατο όγκο του κατά την περιστροφή που του προκαλεί η κίνηση του σώματος: το περιβάλλον που εμείς γνωρίζουμε και νιώθουμε, περισσότερο κατά την πράξη της κίνησης παρά κατά την ηρεμία της στάσης¹³³.



Εικ. 29. Άντον Τζούλιο Μπραγκάλια, *Ο τσελίστας*, 1913.

Ο Τσελίστας (εικ. 29) είναι ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα του φουτουριστικού δυναμισμού, όπως τον αντιλαμβάνονταν και τον αποτύπωνε στις εικόνες του ο Μπραγκάλια.

¹³³ Ό.π.

Και όχι μόνο. Ο δυναμισμός, σύμφωνα και με τον Μποτσόνι, ενυπάρχει στις μεταβατικές καταστάσεις των αντικειμένων σε κίνηση:

Δυναμισμός είναι η ομόχρονη δράση της χαρακτηριστικής ιδιαίτερης κίνησης του αντικειμένου (απόλυτη κίνηση) και των μετατροπών που υφίσταται το αντικείμενο κατά τις μετακινήσεις του σε σχέση με το κινητό ή ακίνητο περιβάλλον (σχετική κίνηση)... Είναι η λυρική σύλληψη των μορφών ερμηνευόμενων μέσα στην ατέλειωτη εκδήλωση της σχετικότητάς τους μεταξύ απόλυτης και σχετικής κίνησης, μεταξύ περιβάλλοντος και αντικειμένου, μέχρι να διαμορφωθεί η εμφάνιση ενός συνόλου: περιβάλλον + αντικείμενο¹³⁴.

Ο Μποτσόνι ορίζει το ομόχρονο ως “το αντικείμενο εκείνης της μεγάλης αιτίας που είναι ο παγκόσμιος δυναμισμός”, ο “λυρικός εκπρόσωπος της σύγχρονης αντίληψης της ζωής”¹³⁵.

Διαπνεόμενος και αυτός από τη φιλοσοφία του Μπερξόν, ο Μποτσόνι αντιλαμβάνονταν την ύπαρξη σαν ένα όλον σε συνεχή ροή. Το μόνο στοιχείο που τρέφει τα αντικείμενα είναι “η ζωή, δηλαδή η κίνηση”¹³⁶.

Ο φυσικός υπερβατισμός του Μποτσόνι, η ιδέα ότι όλα τα αντικείμενα τείνουν προς το άπειρο, εμπνέεται από την μπερξονική σύλληψη της ύλης: “η ύλη διαλύεται σε αναρίθμητες δονήσεις, όλες συνδεδεμένες σε μια αδιάκοπη συνέχεια, όλες δεμένες μεταξύ τους, και ταξιδεύοντας σε κάθε κατεύθυνση σαν θρύψαλα”¹³⁷. Για τον Μπερξόν, οι εικόνες της ύλης είναι κινούμενες δονήσεις· για τους φουτουριστές, οι εικόνες της ύλης είναι τα αειθαλή σύμβολα της συμπαντικής δόνησης.

Ο φουτουριστικός δυναμισμός μπορεί να αποκαλύψει μια πραγματικότητα “πιο αληθινή” από αυτήν που μπορεί να συλλάβει η ανθρώπινη όραση. Αυτό υπαινίσσεται ο Μποτσόνι, όταν συζητά τη διάσημη –στην εποχή του– θεωρία της “τέταρτης διάστασης”, μιας υψηλότερης, ανίδωτης διάστασης του χώρου:

¹³⁴ Ντε Μικέλι, ό.π., σ. 269.

¹³⁵ Ό.π.

¹³⁶ Ό.π.

¹³⁷ Bergson, ό.π., σ. 276.

Επομένως, δεν μπορούμε να υπολογίσουμε μετρικά μια πεπερασμένη τέταρτη διάσταση, αλλά μάλλον μια συνεχή προβολή δυνάμεων και μορφών στο ενστικτώδες απέραντο ξεδίπλωμά τους. Στην πραγματικότητα, η μοναδική δυναμική φόρμα που εμείς διακηρύσσουμε δεν είναι τίποτα άλλο από την ιδέα μιας φόρμας σε κίνηση που εμφανίζεται για μια στιγμή μόνο για να χαθεί στην ατέλειωτη διαδοχή της ποικιλίας της¹³⁸.

Την πραγματικότητα εν εξελίξει μπορεί να συλλάβει διαισθητικά το άτομο εν μέσω της ροής της διάρκειας. Ο δυναμισμός μεταφράζεται εδώ ως κίνηση στον χρόνο. Ο “ομοιογενής χρόνος” του Μπερξόν είναι η τέταρτη διάσταση του χώρου. Για τον Μποτσόνι, η δυναμική φόρμα είναι ένα είδος που ανήκει στην τέταρτη διάσταση¹³⁹.



Εικ. 30. Ουμπέρτο Μποτσόνι, *Μοναδικές Μορφές Συνέχειας στον Χώρο*, 1913.

¹³⁸ Boccioni, U. (1914). Pittura scultura futuriste (dinamismo plastico), *Poesia*, σ. 196-1999.

¹³⁹ Ό.π.

Ο ίδιος ο τίτλος του πιο περίφημου γλυπτού του, *Μοναδικές Μορφές Συνέχειας στον Χώρο*, μαρτυρά το πώς αντιλαμβάνεται την τετραδιάστατη φόρμα: δίνει *συνέχεια*: η τετραδιάστατη φόρμα υπερβαίνει τους τεχνητούς χωρικούς διαχωρισμούς. Η τέταρτη διάσταση είναι, κατά συνέπεια, μια έννοια υπερβατική και απόλυτη, ανεξάρτητη από συμβατικά μετρικά συστήματα.

Αυτό που επιδιώκει στην τέχνη του ο Μποτσόνι είναι μια συνθετική απεικόνιση της κίνησης: μια “συνθετική συνέχεια” εν αντιθέση με την “αναλυτική ασυνέχεια” της διαδοχικής αναπαράστασης της κίνησης, όπως αποτυπώνεται στις φωτογραφίες του Μάιμπριτζ. Στις χρονοφωτογραφίες του Μαρέ, όπου κάθε εικόνα αντιπροσωπεύει μια στιγμή σε μια διαδοχική σειρά, ο χρόνος μοιάζει να συσσωρεύεται¹⁴⁰. Στη γλυπτική του Μποτσόνι και τον φωτοδυναμισμό του Μπραγκάλια, ο χρόνος ξεδιπλώνεται κινηματογραφικά σαν ξεχωριστή διάσταση –μαζί του ξεδιπλώνεται και απελευθερώνεται η κίνηση. Η απελευθέρωση της κίνησης, η αιχμαλώτιση της αίσθησής της, βρίσκεται, λοιπόν, στην “τελειότητα της σύνθεσης”.

Οι οπτικοί εφευρέτες του 19^{ου} αιώνα επανακαθόρισαν τον τρόπο πρόσληψης της πραγματικότητας μέσω της ανάλυσης της κίνησης: οι φουτουριστές, ξεκινώντας από την ανάλυση, έφτασαν να ανακαλύψουν μια βαθύτερη πραγματικότητα στη σύνθεση της κίνησης. Οι χρονοφωτογραφίες του Μαρέ έστρωσαν τον δρόμο για την οπτικοποίηση του μη ορατού: οι φουτουριστές επιβεβαίωσαν ότι η τέχνη είναι το μέσο για τη σύλληψη των μη ορατών πτυχών ενός δυναμικού περιβάλλοντος¹⁴¹.

Η κίνηση στον Φουτουρισμό εκφράζει αυτό το δυναμικό περιβάλλον. Η κίνηση είναι το βασικό συστατικό στην υψηλότερη, δυναμική πραγματικότητα που οραματίστηκε ο Μάιμπριτζ και ο Μαρέ: η κίνηση διαπερνά την παλλόμενη πραγματικότητα του Μπερξόν. Ως φορείς του μοντέρνου, οι φουτουριστές αντιλαμβάνονται τον κόσμο εν κινήσει, αφού η μοντέρνα αντίληψη είναι κινητική.

¹⁴⁰ Scharf, ό.π., σ. 191.

¹⁴¹ Lynton, N. (2005). Φουτουρισμός. Στο: Στάγκος, Ν. (επιμ.), Έννοιες της μοντέρνας τέχνης: από τον Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό, μτφρ. Α. Παππάς, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, σ. 150.

Cinématism

Αυτή τη ζωή, όπως την έζησες και όπως τη ζεις μέχρι τώρα, θα πρέπει να την ξαναζήσεις άλλη μια φορά κι αναρίθμητες ακόμη φορές· και δε θα υπάρχει τίποτα καινούργιο σ' αυτήν, αλλά κάθε πόνος και κάθε χαρά και κάθε σκέψη και στεναγμός, και καθετί ανείπωτα μικρό ή μεγάλο της ζωής σου θα ξανάρθει σε σένα, όλα με την ίδια σειρά και διαδοχή [...] Η αιώνια κλεψύδρα της ζωής αναποδογυρίζει ακατάπαυστα και μαζί της και συ, κόκκε σκόνης.

(Φρίντριχ Νίτσε, *Η Χαρούμενη Επιστήμη*, 1882¹⁴²)

Στο κρεσέντο της συγγραφικής παραγωγής του, τη δεκαετία του 1880 όπου γράφει ασταμάτητα, ο Νίτσε καταγράφει στο σημειωματάριό του την εξής διαπίστωση: “από όλες τις ερμηνείες του κόσμου που έχουν επιχειρηθεί μέχρι τώρα, η μηχανιστική μοιάζει σήμερα να στέκεται νικηφόρα στο προσκήνιο”¹⁴³.– Το “σήμερα” του Νίτσε είναι ο όψιμος 19^{ος} αιώνας· είναι ήδη η “Εποχή της Μηχανής”, η εποχή όπου “η νικηφόρα Μηχανική κρατάει τον κόσμο σταθερό στον ιστό της ταχύτητάς της”¹⁴⁴. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Χόμπσμπωμ για τη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, την “εποχή των αυτοκρατοριών”, η μηχανή είναι η πεμπτουσία αυτής της φάσης του καπιταλισμού¹⁴⁵. Το τηλέφωνο, ο ασύρματος τηλέγραφος, ο φωνογράφος, το ποδήλατο, το αυτοκίνητο, το τραμ, το τρένο: όλα έχουν γίνει αναπόσπαστα κομμάτια του σκηνικού της σύγχρονης ζωής. Για το δυτικό υποκείμενο του φθίνοντος 19^{ου} αιώνα, η μηχανή είναι το θεμελιακό συστατικό στοιχείο της καθημερινότητάς του.

¹⁴² Νίτσε, Φ. (2010). *Η Χαρούμενη επιστήμη*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Πανοπτικόν, σ. 291.

¹⁴³ Νίτσε, Φ. (2014). *Θέληση για δύναμη*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Πανοπτικόν, σ. 376.

¹⁴⁴ Marinetti, F. T. (1971). *Selected Writings*, ed. & trans. R. W. Flint, New York: Farrar, Straus and Giroux, σ. 67.

¹⁴⁵ Hobsbawm, ό.π., σ. 359.

Η νιτσεϊκή ιδέα της αιώνιας επιστροφής, η σύλληψη ενός κυκλικού χρόνου (“Η αιώνια κλεψύδρα της ζωής αναποδογυρίζει ακατάπαυστα”), υποσημαίνει μια μηχανιστική κοσμοαντίληψη: ο νεωτερικός άνθρωπος αντιλαμβάνεται το πραγματικό μέσα από την κίνηση της μηχανής· ο Νίτσε¹⁴⁶ εμπνέεται από την κυκλική, επαναλαμβανόμενη κίνηση της μηχανής.

Αν λάβουμε υπόψη μας τη σημαντική επίδραση της νιτσεϊκής σκέψης στον Φουτουρισμό που μαρτυρείται κυρίως στον φουτουριστικό εμπρηστικό λόγο κατά της παράδοσης, της ηθικολογίας και της νοησιαρχικής ερμηνείας της πραγματικότητας, αλλά και μέσα στην ίδια τη φουτουριστική τέχνη (εικ. 31)· αν συνυπολογίσουμε σ’ αυτό τη μηχανοκρατική αντίληψη του υλικού σύμπαντος που επικρατεί κατά τον 19^ο αιώνα¹⁴⁷: τότε μπορούμε εύλογα να συμπεράνουμε ότι η κινητική κοσμοθεωρία του Φουτουρισμού έλκει εν μέρει την καταγωγή της από την κίνηση της μηχανής:



Εικ. 31. Λουίτζι Ρούσολο, Νίτσε και η Τρέλα, 1909.

Σήμερα εμείς, εγκαταλειμμένοι στο ασταμάτητο τρέξιμο της μέρας μας, βλέπουμε τα πάντα να τρέχουν· βλέπουμε τα πάντα να τρέχουν σε μια καλοδιαταγμένη περιστροφή.

Η “καλοδιαταγμένη περιστροφή” δεν είναι τίποτα άλλο παρά η κίνηση της μηχανής. Οι φουτουριστές δομούν την κινητική τους ανάγνωση της ύπαρξης με βάση την κυκλική, επαναλαμβανόμενη κίνηση της μηχανής, όπως τη βιώνουν και τη μελετούν στον σύγχρονο κόσμο. Όταν ο Μπάλα παρατηρεί τα αυτοκίνητα που περνούν από τη Via Veneto¹⁴⁸ της Ρώμης, για να αποδώσει εικαστικά την κίνηση των τροχών τους στην *Αφηρημένη ταχύτητα* (1913) (εικ. 32), η κυκλική κίνηση της μηχανής μετουσιώνεται σε εννοιολογικό βαθύρα πρόσληψης του πραγματικού: έτσι, η ουρά ενός σκύλου (εικ. 33) μετατρέπεται σε μηχανική προπέλα που το ωθεί, και τα πόδια του σε μικρές πολλαπλασιασμένες ρόδες αυτοκινήτου. Η κυκλική κίνηση

¹⁴⁶ Ο Χόμπσμπωμ χαρακτηρίζει τον Νίτσε «νεωτερικό». Ό.π., σ. 352.

¹⁴⁷ Ό.π., σ. 382.

¹⁴⁸ Διάσημη οδός της Ρώμης.

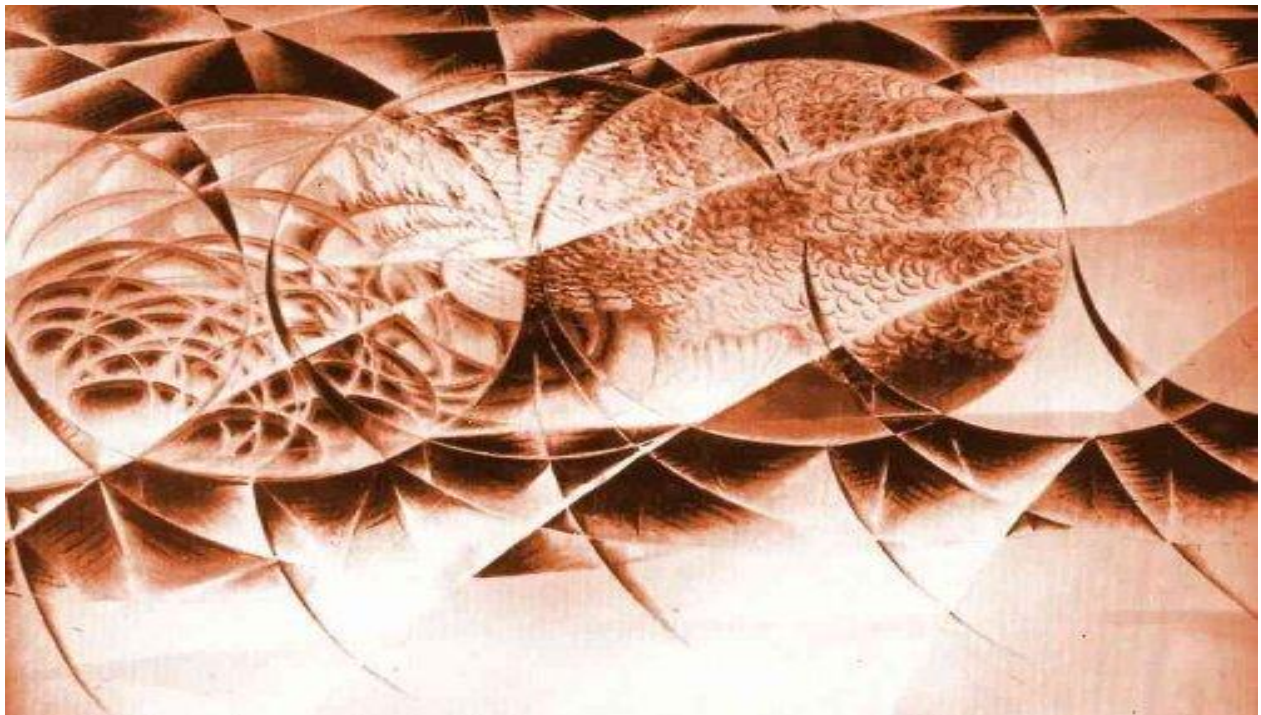
γίνεται η νόρμα στον δυναμισμό του Μπάλα: το φουτουριστικό πεδίο ισχύος του (εικ. 34) είναι, στην πραγματικότητα, ένα κράμα από επάλληλους κύκλους.



Εικ. 32. Τζάκομο Μπάλα, *Αφηρημένη Ταχύτητα*, 1913.



Εικ. 33. Τζάκομο Μπάλα, *Δυναμισμός ενός σκύλου που τον κρατούν με αλυσίδα*, 1912.



Εικ. 34. Τζάκομο Μπάλα, *Μαύρο και Άσπρο Φουτουριστικό Πεδίο Ισχύος*, 1916.

Αν η κυκλική κίνηση υποβάλλει στο φουτουριστικό φαντασιακό την πόλη σαν μια ταχυκίνητη μηχανή, είναι γιατί η νεωτερική πόλη χαρακτηρίζεται από την εμπειρία της επανάληψης, της ρυθμικής κανονικότητας, της ομοιότητας μορφών και συμβάντων¹⁴⁹: η αστική ζωή στη νεωτερική πόλη είναι, με άλλα λόγια, μια ρυθμική εκφραστικών κινήσεων· και το κοινό χαρακτηριστικό στις διασταυρούμενες ενέργειες που επιτελούνται εντός της είναι η ρυθμική επανάληψη¹⁵⁰.

Αυτή την αίσθηση της επανάληψης έμελλε να συλλάβει και να θεμελιώσει στη νεωτερική συνείδηση μια αυθεντικά νεωτερική μηχανή: ο κινηματογράφος. Σε ένα εξαιρετικό άρθρο του για την επαναλαμβανόμενη κίνηση στο πρώιμο σινεμά, ο Άγγλος καθηγητής, Jonathan Auerbach¹⁵¹, αναφέρεται σε μοτίβα επανάληψης που χαρακτηρίζουν τα πρώτα κινηματογραφικά φιλμ, ώστε να γίνει κατανοητό το πώς, μέσα από την κίνηση του προβαλλόμενου στην οθόνη ανθρώπινου σώματος, οι πρώτοι κινηματογραφιστές / παραγωγοί ταινιών και το κοινό τους αντιλαμβάνονταν το πραγματικό.— Γενικότερα, οι περισσότερες συζητήσεις για τον πρώιμο κινηματογράφο επικεντρώνονται στην έννοια της *συνέχειας*: στο πώς ο χρόνος και ο χώρος οργανώνονται σύμφωνα με “μια λογική του ορατού” που καθιστά τις “χωροχρονικές και αιτιώδεις σχέσεις συνεκτικές και συνεπείς”¹⁵². Ο Άουερμπαχ, εντούτοις, στρέφει την προσοχή του στις ταινίες με σκηνές καταδίωξης (“chase monies”), γιατί πιστεύει πως αυτού του είδους οι ταινίες αποκαλύπτουν πολλά για το πώς επιτελείται η αφήγηση. Παραθέτει την άποψη του Tom Gunning¹⁵³, ότι αυτές οι

¹⁴⁹ Ο Σταύρος Σταυρίδης γράφει σχετικά: «Η εμπειρία της επανάληψης στην νεωτερική πόλη σχετίζεται άμεσα με την ρύθμιση του αστικού χωροχρόνου και την βιομηχανική παραγωγή. Στην ρύθμιση του νεωτερικού χωροχρόνου είναι τα ωράρια, οι επαναλαμβανόμενες εργασίες, τα δρομολόγια, οι οδηγίες της κυκλοφορίας και οι περιοδικότητες της συγκεκριμένης χρήσης των διακριτών χώρων που ορίζουν μια ρυθμική τάξη. Η βιομηχανική παραγωγή παράλληλα, προσφέρει προϊόντα αναγνωρίσιμα ως πανομοιότυπες επαναλήψεις, προϊόντα τυποποιημένα.» Σταυρίδης, Σ. (2005). Ο κινηματογράφος και η ρυθμική της πόλης, *Αρχιτέκτονες*, 53, σ. 60.

¹⁵⁰ Ό.π.

¹⁵¹ Auerbach, J. (2000). Chasing Film Narratives: Repetition, Recursion, and the Body in Early Cinema, *Critical Inquiry*, 26(4), 798-820.

¹⁵² Elsaesser, T. (1990). Early Cinema: From Linear History to Mass Media Archaeology. In: Elsaesser & A. Barker (eds.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: British Film Institute, σ. 12.

¹⁵³ Gunning, T. (1992). The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator, and the avant-Garde. In: T. Elsaesser (ed.) *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: British Film Institute, 56-62

ταινίες συνιστούν “το αυθεντικά πραγματικό αφηγηματικό είδος του σινεμά”, γιατί στις αναπαραστάσεις τους του συνεχούς τρεξίματος / κυνηγιού προσφέρουν στους θεατές κάποια γραμμικότητα, για να ακολουθούν από τη μια σκηνή στην άλλη: οι ταινίες με το κυνηγητό, με άλλα λόγια, συνιστούσαν ένα αυτόνομο αφήγημα, και η εκτίμηση των θεατών βασιζόταν κυρίως στην εμπειρία της πληροφορίας, όπως αυτή παρουσιαζόταν μέσα στην ταινία¹⁵⁴. Η πληροφορία, όμως, που μεταδιδόταν με το κινηματογραφικό κυνηγητό βασίζεται στην επαναλαμβανόμενη κίνηση. Μάλιστα, ο Άουερμπαχ με οξυδέρκεια παρατηρεί πως αυτή η επανάληψη των φιγούρων που τρέχουν στην οθόνη θυμίζει τον επαναληπτικό μηχανισμό των πρώτων κινηματογραφικών συσκευών προβολών: το κυνηγητό, δηλαδή, δραματοποιεί το πώς λειτουργεί η κινηματογραφική μηχανή¹⁵⁵. Συνδέοντας το ζήτημα της αφήγησης με την τεχνολογία της προβολής, γίνεται κατανοητή η στενή σχέση μεταξύ της κινηματογραφικής αναπαράστασης και της επανάληψης¹⁵⁶: η φαινομενικά άλογη κίνηση των ηθοποιών προσιδιάζει περισσότερο σε ένα αυτόματο, μια μηχανή¹⁵⁷.

Όπως αναφέρθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο 19^{ος} αιώνας σημαδεύεται από έναν προβληματισμό γύρω από το ανθρώπινο σώμα. Το σώμα του υποκειμένου που έχει βιώσει τη Βιομηχανική Επανάσταση εκπαιδεύεται εκ νέου μέσω της αλληλεπίδρασής του με τη μηχανή. Εξάλλου, η εντεινόμενη μηχανοποίηση του σύγχρονου κόσμου προκαλεί σταδιακά τη μηχανοποίηση του ίδιου του ανθρώπινου σώματος και μυαλού¹⁵⁸:

¹⁵⁴ Musser, C. (1991). *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, Berkley: University of California Press, p. 260.

¹⁵⁵ Auerbach, ό.π., σ. 803.

¹⁵⁶ Ο Άουερμπαχ επισημαίνει και τη σχέση του κινηματογράφου με τη φωτογραφία και τον φωνογράφο που αφιερώνονταν στο να κάνουν την εμπειρία «επαναλήψιμη».

¹⁵⁷ Ό.π., σ. 807.

¹⁵⁸ Τη μηχανοποίηση του ανθρώπινου μυαλού στο εργοστασιακό περιβάλλον αποτυπώνει με τον πλέον διαυγή τρόπο η ταινία του Charlie Chaplin, *Modern Times* (1936). Τα χέρια του εργάτη Τσάρλι συνεχίζουν να κάνουν την περιστροφική κίνηση που κάνουν στη γραμμή παραγωγής, ακόμα κι όταν ο πρωταγωνιστής δεν είναι στο εργοστάσιο: αδυνατώντας να συνειδητοποιήσει ότι βρίσκεται εκτός εργασιακού χώρου, ο Τσάρλι προσπαθεί να σφίξει τα κουμπιά σε ένα γυναικείο φόρεμα με τον ίδιο τρόπο που σφίγγει τις κάνουλες στη δουλειά του.

Δεν υπάρχει ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στον ανθρώπινο εγκέφαλο και τη μηχανή¹⁵⁹.

Στα χρόνια που οι φουτουριστές γράφουν τα μανιφέστα τους, η αίσθηση μηχανοποίησης της ζωής έχει γιγαντωθεί τόσο, ώστε ο ανθρώπινος εγκέφαλος να εκλαμβάνεται πια ως μηχανή.

Λίγα χρόνια αργότερα, στη δεκαετία του 1920, πολλές ταινίες παρουσιάζουν την επιρροή του Φουτουρισμού και το ενδιαφέρον του για την κίνηση, τη μηχανή και την αστική ζωή. Ταινίες όπως το *Ballet Mécanique* (1924) του Fernand Léger, το *L'Inhumaine* (1923) του Marcel L'Herbier ή και το διάσημο *Metropolis* (1927) του Fritz Lang, όπως επίσης οι “συμφωνίες πόλεων”, το *Berlin: Symphony of a Big City* (1927) του Walter Ruttmann ή και το *Rien que les heures* (1926) του Alberto Cavalcanti για το Παρίσι, επιχειρούν να αιχμαλωτίσουν τη μηχανιστική σύλληψη της πραγματικότητας, αντλώντας έμπνευση από την τυπική φουτουριστική θεματολογία: ο εξανθρωπισμός αντικειμένων και η μηχανοποίηση των ανθρώπων στο *Ballet Mécanique*· οι γρήγορες σκηνές με μηχανές και ρόδες αυτοκινήτων στο *L'Inhumaine*· τα μηχανιστικά μοτίβα, από τις εισαγωγικές σκηνές με τα υπερκινητικά μηχανικά εξαρτήματα και την απεικόνιση των εργατών ως μηχανικών αυτομάτων που κινούνται σαν μηχανές, ως και τη δημιουργία ενός θηλυκού ρομπότ, που οδηγεί την εργατική τάξη σε επανάσταση στο *Metropolis*· ο πυρετώδης ρυθμός μιας τυπικής μέρας στην πόλη και τα κοντινά πλάνα σε μηχανικά εξαρτήματα στα ντοκυμαντέρ για τις νεωτερικές μητροπόλεις¹⁶⁰.

Αυτή η φουτουριστική αισθητική του μεσοπολεμικού κινηματογράφου δεν αντανakλούσε απλά μια αισθητική ανάγνωση της σύγκαιρης πραγματικότητας –ο κινηματογράφος, για τον σύγχρονο άνθρωπο, ήταν το πιο άμεσο και έγκυρο μέσο για την πρόσληψη της πραγματικότητας· είχε γίνει η ίδια η πραγματικότητα. Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν είχε επισημάνει τον τρόπο με τον οποίο ο κινηματογράφος κυριάρχησε στο συλλογικό ασυνείδητο¹⁶¹· ο ηγέτης του ρωσικού Φουτουρισμού, Βλαντίμιρ

¹⁵⁹ Χαραλαμπίδης, ό.π., σ. 141.

¹⁶⁰ Norden, M. F. (1984). The Avant-Garde Cinema of the 1920s: Connections to Futurism, Precisionism, and Suprematism, *Leonardo*, 17(2), σ. 109-110.

¹⁶¹ Benjamin, W. (1936). “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>>

Μαγιακόφσκι, στο *Ποίημα για τον Κινηματογράφο*, περίπου ταυτίζει τον κινηματογράφο με την κοσμοαντίληψή του:

Για μένα, είναι σχεδόν μια αντίληψη του κόσμου.

Ο κινηματογράφος είναι ο φορέας της κίνησης¹⁶².

Ο κινηματογράφος, αυτή η αντίληψη του κόσμου, μοιάζει φουτουριστικός, πριν καν αναδυθεί το ίδιο το φουτουριστικό κίνημα!

Από μια πρώτη ματιά ο κινηματογράφος, που γεννήθηκε πριν λίγα χρόνια, μπορεί να φαίνεται φουτουριστικός ήδη [...] ¹⁶³.

Το πώς εξελίχθηκε φουτουριστικά ο κινηματογράφος μάς βοηθά να το καταλάβουμε ένας άλλος φουτουριστής και συμπατριώτης του Μαγιακόφσκι, ο σπουδαίος Ρώσος σκηνοθέτης του Μεσοπολέμου, Τζίγκα Βερτόφ:

Ζητάμε από το μοντάζ να συγκεντρώσει τη γεωμετρία της κίνησης με τη χρήση μιας πειστικής διαδοχής των κάδρων¹⁶⁴.

Ενώσω ο κινηματογράφος είχε μετατραπεί σε κάτι παραπάνω από καθρέφτη της πραγματικότητας, η επαναλαμβανόμενη κίνηση της πρώτης φάσης του δεν αρκούσε, για να συλλάβει τον δυναμισμό της αστικής ζωής, το βασικό γνώρισμα της οποίας ήταν η αποσπασματικότητα. Χρειαζόταν, έτσι, έναν μετατροπέα της κίνησης που θα αναδιοργάνωνε τον τρόπο αναπαράστασης του πραγματικού· χρειαζόταν το μοντάζ. Ο κινηματογράφος ωρίμασε “φουτουριστικά” τη στιγμή που το μοντάζ αναδιοργάνωσε τον τρόπο αναπαράστασης της πραγματικότητας.

Σε άρθρο του για τη φουτουριστική ταινία, *Μηχανικό Μπαλέτο*, και σχετικά με το πώς αντιλαμβάνονταν την πραγματικότητα οι άνθρωποι της εποχής, ο Malcolm

[προσπελάστηκε 08..02.2015].

¹⁶² Blumenkratz et al., ό.π., σ. 63.

¹⁶³ Ό.π., σ. 71

¹⁶⁴ Michelson, A. (ed.). (1984). *Kino-Eye: The Writings Of Dziga Vertov*, trans. K. O' Brien, Berkley: University of California Press, σ. 8.

Turvey παρατηρεί: “η πραγματικότητα δε γινόταν αντιληπτή από τους ανθρώπους σαν ένα λείο χωροχρονικό συνεχές αλλά σαν δυναμική, ασταθής και εύθραυστη, ευπρόσβλητη σε βίαιες μεταπτώσεις”¹⁶⁵. Το *Μηχανικό Μπαλέτο* έδινε υπόσταση σ’ αυτήν την ιδιαίτερα μοντέρνα αντιληπτική εμπειρία της πραγματικότητας, που χαρακτηρίζεται από την αποσπασματικότητα, τον κατακερματισμό της αναπαράστασης του χώρου και του χρόνου, την έλλειψη συνοχής, τη σύγκρουση και τον δυναμισμό¹⁶⁶.

Αυτή τη μοντέρνα αντιληπτική εμπειρία της πραγματικότητας περιγράφει και ο Ζίμμελ: “Η γρήγορη σώρευση των μεταβαλλόμενων εικόνων, η οξεία ασυνέχεια στη συγκράτηση ενός μοναδικού βλέμματος, το αναπάντεχο των κατακλυσμικών εντυπώσεων”¹⁶⁷. Η περιγραφή του Ζίμμελ είναι απόλυτα κινηματογραφική: η μοντέρνα αντίληψη είναι κινηματογραφική. Η οπτικο-κινητική αντίληψη του *flâneur*¹⁶⁸ είναι ο προπομπός της κινηματογραφικής αντίληψης των φουτουριστών:

*Και χάρη σε κείνη την εκπληκτική διαίσθηση που πηγάζει από την υπερευαισθησία μας, την ευαισθησία των ανθρώπων που ζουν γρήγορα και πυρετωδώς, έχουμε μέσα μας εκατό φωνές και εκατό εγκεφαλικές και συναισθηματικές οπτικές, που μπερδεύονται, αλληλοεισδύουν, ενώνονται με την πραγματική οπτική της παρούσας στιγμής*¹⁶⁹.

¹⁶⁵ Turvey, M. (2002). The Avant-Garde and the “New Spirit”: The Case of “Ballet mecanique”, *October*, 102, σ. 39.

¹⁶⁶ Περαιτέρω ενδείξεις για την εγκυρότητα της συγκεκριμένης ανάγνωσης προσφέρει και ο Γάλλος ποιητής, Blaise Cendrars, ο οποίος εκθείαζε τις δυνατότητες του μοντάζ και των κοντινών πλάνων, αφού κατάφερναν να κατακερματίζουν τον χώρο και τον χρόνο. Cendrars, B. (1992). *Modernities and Other Writings*, Lincoln: University of Nebraska Press, σ. 25.

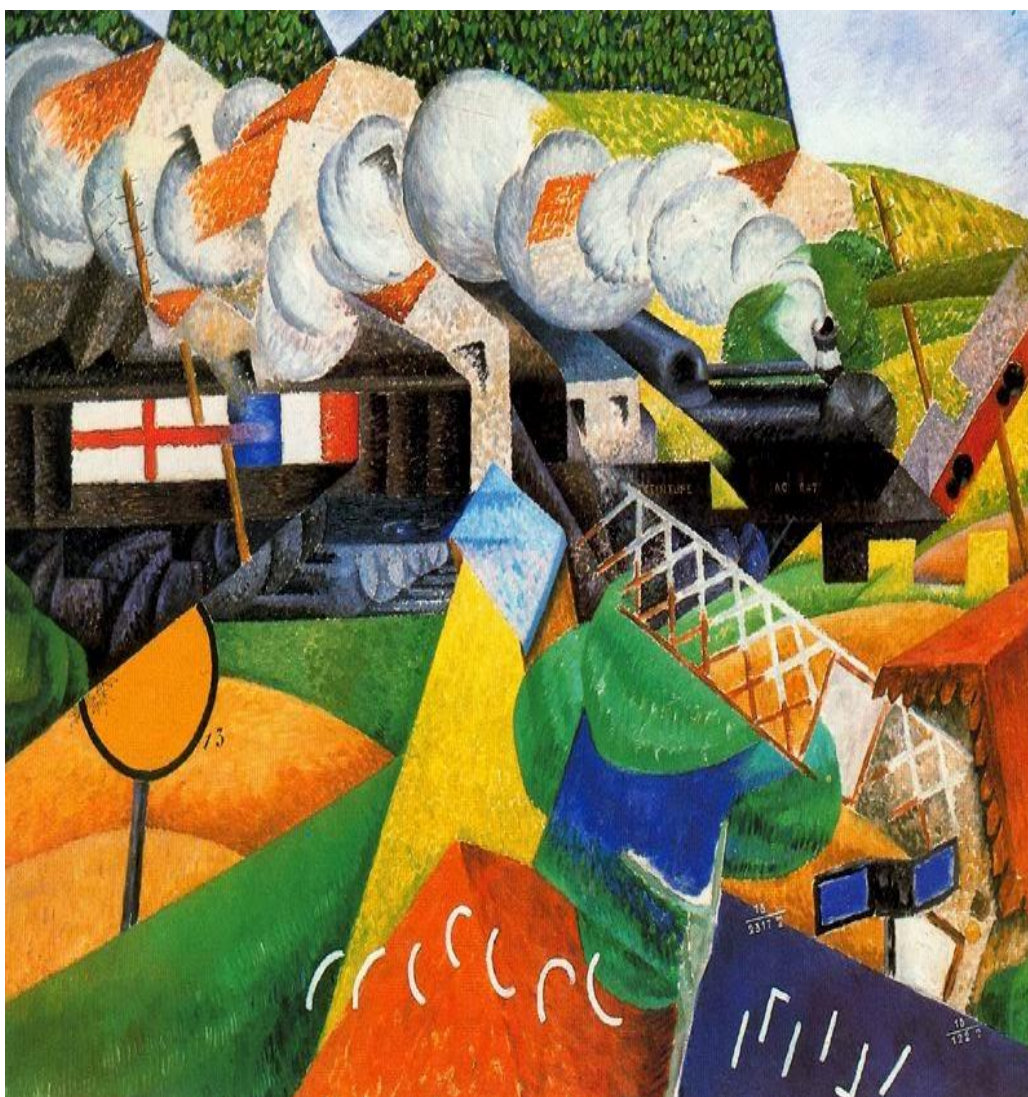
¹⁶⁷ Simmel, ό.π., σ. 133.

¹⁶⁸ Ο Μπένγιαμιν γράφει: «Δε θα μπορούσε μια συναρπαστική ταινία να γίνει από τον χάρτη του Παρισιού; [...] Από την συμπίεση ενός αιώνα κίνησης των δρόμων, βουλεβάρτων, λεωφόρων και πλατειών στο διάστημα μισής ώρας; Και κάνει τίποτα διαφορετικό ο *flâneur*;» Benjamin, W. (1999). *The Arcades Project*, trans. H. Eiland & K. McLaughlin, Cambridge, Massachusetts & London: Belknap Press, σ. 83.

¹⁶⁹ Blumenkratz et al., ό.π., σ. 129-130.

Οι εκατό φωνές και οπτικές που μπλέκονται μεταξύ τους είναι μια μεταγραφή της κινηματογραφικής εμπειρίας. Η κινηματογραφική πανδαισία της κίνησης είναι η αποκρυστάλλωση της φουτουριστικής κινητικής κοσμοαντίληψης. Ο σύγχρονος άνθρωπος, που ζει “γρήγορα και πυρετωδώς”, αντιλαμβάνεται τον κόσμο κινηματογραφικά, δηλαδή φουτουριστικά. Οι φουτουριστές συλλαμβάνουν τη ζωή ως κίνηση, γιατί συλλαμβάνουν τη ζωή κινηματογραφικά.

Οι μορφικές επινοήσεις του Φουτουρισμού, η ταυτόχρονη απόδοση των διάφορων φάσεων της κίνησης, η αλληλοδιείσδυση των επιπέδων της πραγματικότητας και η συγχώνευσή κινούμενων αντικειμένων με το περιβάλλον, ο συνδυασμός κινητικών εικόνων και δυναμικών γραμμών κ.ά., κατάγονται από τις μορφικές κατακτήσεις του κινηματογράφου.



Εικ. 35. Τζινο Σεβερίνι, *Τρένο του Ερυθρού Σταυρού περνάει από ένα χωριό*, 1915.

Αρκετά ενδεικτική είναι, για παράδειγμα, η περιγραφή του Άγγλου κριτικού τέχνης, Charles H. Caffin, για ένα από τα έργα του Σεβερίνι με θέμα τα τρένα: “Η αίσθηση της κίνησης εκφράζεται: η κατεύθυνσή της υποδεικνύεται και οι αποσπασματικές εντυπώσεις της όρασης υποδηλώνονται, καθώς κάποιος κάθεται σε ένα τρένο και βλέπει τα εξωτερικά αντικείμενα να περνούν φευγαλέα σε συνεχόμενη αλλαγή. Η εικόνα αντιπροσωπεύει έναν συγκερασμό των κινηματογραφικών εφέ με αυτών της καλειδοσκοπικής όρασης”¹⁷⁰.

Η εγγενής συνάφεια του φουτουρισμού με τον κινηματογράφο επισημάνθηκε σε αρκετές περιπτώσεις από καλλιτέχνες, κριτικούς τέχνης και διανοούμενους της εποχής. Ο Γάλλος ζωγράφος, Robert Delaunay, φερ’ ειπείν, γράφει στα σημειωματάρια του για τους φουτουριστές: “Η Τέχνη σας έχει την Ταχύτητα για την έκφρασή της και την Ταινία για τους σκοπούς της”¹⁷¹. Στα 1913, ο Βρετανός συλλέκτης έργων τέχνης, Horace Samuel, πρόσφερε μια περισσότερο ποιητική διάσταση του φουτουριστικού στυλ: “οι φουτουριστές κάνουν τολμηρά ιδιοφυείς προσπάθειες να αιχμαλωτίσουν τον χοροπηδηχτό χαμαιλέοντα της αλήθειας, απεικονίζοντας όχι μία αλλά κάμποσες φάσεις της ατέλειωτης σειράς της ανθρώπινης κινηματογραφίας”¹⁷². Στο ίδιο πνεύμα, ο ποιητής Ezra Pound, μέλος του βραχύβιου καλλιτεχνικού κινήματος του Βορτισισμού, εξίσωνε τον Φουτουρισμό με τον κινηματογράφο¹⁷³, ενώ ο συγγραφέας και ζωγράφος βορτισιστής, Wyndham Lewis, αισθάνθηκε την ανάγκη να διατυπώσει έναν ορισμό του Βορτισισμού που να τον διαχωρίζει με σαφήνεια από τον Φουτουρισμό και την κινηματογραφική του προδιάθεση: “Με τον Βορτισισμό εννοούμε [...] ΟΥΣΙΑΣΤΙΚΗ ΚΙΝΗΣΗ ΚΑΙ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ [...] σε αντίθεση με τη μιμητική κινηματογραφία, τη φασαρία και τον υστερισμό του Φουτουρισμού”¹⁷⁴. Ο κριτικός τέχνης, Charles Marriott, αφού είδε κάποιους φουτουριστικούς πίνακες, κατέληξε στο συμπέρασμα ότι ο Φουτουρισμός ήταν στην πραγματικότητα μια εφαρμογή του κινηματογράφου στον

¹⁷⁰ Caffin, C. H. (1917). Things in Art-Severini's Work Seen at '291, *New York American*. σ. 6.

¹⁷¹ Delaunay, R. (1978). *The New Art of Color*, trans. A. A. Cohen, ed. Cohen & D. Sapiro, New York: Viking, σ. 78.

¹⁷² Horace, S. (1913). The Future of Futurism, *Fortnightly Review*, 13, σ. 730.

¹⁷³ Pound, E. (1967). Letter to James Joyce, dated 6 September 1915. In: Read, F. (ed.), *Pound/Joyce*, New York: Oxford UP, σ. 43.

¹⁷⁴ Lewis, W. (1915). Note for Catalogue, In: *Vorticist Exhibition*, exh. Cat., Doré Galleries, London, σ. 432.

Ιμπρεσιονισμό ή, το πολύ, στον Κυβισμό¹⁷⁵. Ο Γάλλος κριτικός, Roger Allard, το 1911 γράφει ότι “οι φουτουριστές ζωγράφοι πρέπει να έχουν τον κινηματογράφο στις κοιλίες τους”¹⁷⁶. έναν χρόνο αργότερα, προσδιόρισε τον Φουτουρισμό ως “cinématism”¹⁷⁷. Ο συμπατριώτης του ποιητής και κριτικός τέχνης, Guillaume Apollinaire, από τους πρώτους που εκθείασαν το σινεμά, σε άρθρο του το 1916, αποκάλεσε τους φουτουριστές “cinématolâtres”¹⁷⁸.

Στους κόλπους των φουτουριστών επικρατούσε μάλλον μια αμφιθυμία γύρω από τη συσχέτιση της τέχνης τους με τον κινηματογράφο. Αρνητικά διακείμενοι ήταν οι Σεβερίνι και Μποτσόνι, οι οποίοι, ενοχλημένοι από τις απαξιώτικες κριτικές που μείωναν τον Φουτουρισμό, υποβιβάζοντάς τον σε απλή παραφυάδα του κινηματογράφου, επιχείρησαν να τονίσουν την ενεργητική διαμεσολάβηση των φουτουριστών στην έκφραση της κίνησης –σε αντιδιαστολή με την παθητική μίμηση της πραγματικότητας από φωτογραφικά μέσα όπως ο κινηματογράφος¹⁷⁹. Ο Σεβερίνι απέδιδε στον Φουτουρισμό τη σύνθεση της κίνησης, σε αντιδιαστολή με τον κινηματογράφο που ανέλυε την κίνηση· ωσαύτως, ο Μποτσόνι δε δεχόταν ότι ο δυναμισμός της φουτουριστικής τέχνης ήταν παρεπόμενο του κινηματογράφου αλλά μια τελειοποίηση της ιμπρεσιονιστικής τάσης σύνθεσης της κίνησης¹⁸⁰. – Μολαταύτα, και κατά τρόπο ειρωνικό, ορισμένοι από τους δικούς τους πίνακες ζωγραφικής ήταν πιθανότατα τα πιο “κινηματογραφικά” έργα του Φουτουρισμού! Αν οι πίνακες του Σεβερίνι για τα τρένα, με τον κυβιστικού τύπου κατακερματισμό της φόρμας, ανακαλούσαν, σύμφωνα με τον Κάφιν, συνειρμικά τα κινηματογραφικά εφέ, οι *Ταυτόχρονες Οπτικές* (1912) (εικ. 36) του Μποτσόνι πρέπει να είναι η ακριβέστερη εικαστική αναπαράσταση του μοντάζ· συγκεκριμένα: μια έξοχη ζωγραφική απεικόνιση συρραφής σκηνών με την τεχνική fade in–fade out.

¹⁷⁵ Marriott, C. (1920). *Modern movements in paintings*, Michigan: University of Michigan Library, σ. 133.

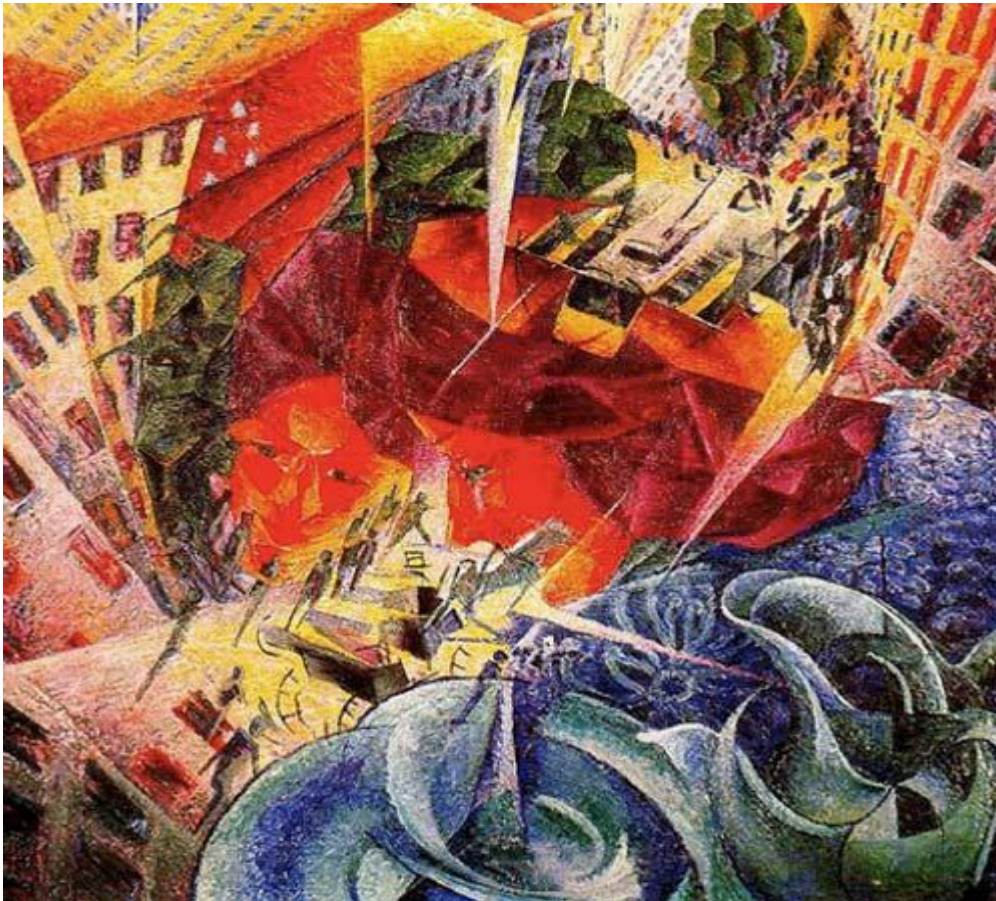
¹⁷⁶ Allard, R. (1911). *Revue Indépendante*, no. 3, σ. 134.

¹⁷⁷ Allard, R. (1914). Die Kennzeichen der Erneuerung in der Malerei. In: Fry, E. (ed.), *Cubism*, New York, σ. 71.

¹⁷⁸ Apollinaire, G. (1916). La Vie anecdotique: La Science futuriste, *Mercure de France*, 117, σ. 758.

¹⁷⁹ Aiken, ό.π., σ. 353 & 355.

¹⁸⁰ Ό.π.



Εικ. 36. Ουμπέρτο Μποτσόνι, *Ταυτόχρονες Οπτικές*, 1912.

*Ο φουτουριστικός κινηματογράφος θα οξύνει και θα αναπτύξει την ευαισθησία, θα επιταχύνει τη δημιουργική φαντασία, θα δώσει στη διάνοια μια θαυμαστή αίσθηση ταυτοχρονίας και της πανταχού παρουσίας*¹⁸¹.

Η έννοια της *ταυτοχρονίας* δεσπόζει στη φουτουριστική κοσμολογία. Εν πρώτοις, είναι μια αλληγορία για την αλληλοδιείσδυση του χώρου και του χρόνου στη φουτουριστική τέχνη και μια αναφορά στο μοντάζ, και σχετίζεται σαφώς με την “πανταχού παρουσία” και την “πολυεκφραστικότητα” που απαιτούσε το μανιφέστο για έναν κινηματογράφο “πολλαπλής αισθητικότητας”, η οποία επιτεύχθηκε σε κάποιον βαθμό με την τεχνική split-screen στην ταινία *Vita Futurista*, μια από τις λιγιστές αυθεντικά¹⁸² φουτουριστικές ταινίες που γυρίστηκαν.– Όμως, ο όρος αυτός

¹⁸¹ Balla, G., Chiti, R., Corra, B., Ginna, A., Marinetti, F. T., & Settimelli, E. (1916). *The Futurist Cinema*, [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.unknown.nu/futurism/cinema.html>> [προσπελάστηκε 08.02.2015].

¹⁸² Ταινίες-δημιουργήματα των ίδιων των φουτουριστών υπήρξαν ελάχιστες, από τις οποίες σώζεται μόνο η *Thais* (1917) του Μπραγκάλια.

έχει ασφαλώς ευρύτερες συνδηλώσεις. Η ταυτοχρονία είναι μία από αυτές τις έννοιες που συνοψίζουν με τον πιο εύγλωττο τρόπο την ανανεωμένη –από τις “μεγάλες επιστημονικές ανακαλύψεις”– χωροχρονική αίσθηση στον μοντέρνο κόσμο.

Ένας συνηθισμένος άνθρωπος μπορεί να ταξιδέψει μέσα σε μια μέρα με το τρένο από μια νεκρή πόλη [...] σε μια μεγάλη πρωτεύουσα. [...] Ο κάτοικος ενός ορεινού χωριού μπορεί να σπαρταράει από το άγχος κάθε μέρα, καθώς διαβάζει στην εφημερίδα για τους Κινέζους επαναστάτες, τις σουφραζέτες του Λονδίνου ή της Νέας Υόρκης, για τον δόκτορα Κάρελ και τα ηρωικά έλκνητρα των πολιτικών εξερευνητών. Ο άτολμος, δυσκίνητος κάτοικος μιας οποιασδήποτε επαρχιακής πόλης μπορεί να μεθύσει από την αίσθηση του κινδύνου, πηγαίνοντας στον κινηματογράφο και βλέποντας ένα μεγάλο κυνήγι στο Κονγκό. Μπορεί να θαυμάσει Γιαπωνέζους αθλητές, νέγρους μποξέρ, αμερικάνους ζογκλέρ ή κομμώτριες παριζιάνες, ξοδεύοντας μονάχα ένα φράγκο για το εισιτήριο του βαριετέ. Ξαπλωμένος έπειτα στο κρεβάτι του, μπορεί να απολαύσει την πολύ μακρινή και ακριβή φωνή ενός Καρούζο ή μιας Μπούρτσιο¹⁸³.

Από τα μέσα του 19^ο αιώνα επιτελείται ένας πρωτόγνωρος μετασχηματισμός στην ανθρώπινη εμπειρία του χώρου και του χρόνου· ο χώρος και ο χρόνος “αφανίζονται”¹⁸⁴. Αναζητώντας την προέλευση αυτής της νεοφανούς διαδικασίας εκμηδένισης του χώρου και του χρόνου, ο Jeremy Stein εστιάζει την προσοχή του στις θεμελιώδεις αλλαγές που συμβαίνουν στις επικοινωνίες και τις μεταφορές λόγω της τεχνολογικής προόδου που σηματοδοτεί η Βιομηχανική Επανάσταση στην Ευρώπη και τη Βόρεια Αμερική¹⁸⁵. Ο Στάνιν κάνει ιδιαίτερη μνεία στη διάδοση του σιδηροδρόμου, του τηλεγράφου και του ατμόπλοιου που αναπροσανατολίζουν ριζικά τις γεωγραφικές και χρονικές σχέσεις¹⁸⁶. Η συνεχιζόμενη εμφάνιση πληθώρας

¹⁸³ Μαρινέττι, ό.π., σ. 74-75· Τίσνταλ, Κ., & Μποτσόλα, Α., ό.π., σ. 9-10.

¹⁸⁴ Ο «αφανισμός» του χώρου και του χρόνου ήταν ένα συνηθισμένο φραστικό σχήμα για το υποκείμενο του β' μισού του 19^{ου} αιώνα. Stein, ό.π., σ. 119.

¹⁸⁵ Ό.π., σ. 108.

¹⁸⁶ Και ο Μαρξ ξεχωρίζει τη σημασία της εγκαθίδρυσης του σιδηροδρομικού δικτύου και της χάραξης ακτοπλοϊκών γραμμών στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, στο πλαίσιο ενός καπιταλιστικού εκσυγχρονισμού: μιας συγκεκριμένης ιστορικής φάσης μείωσης του χρόνου και του κόστους της κίνησης, επιτάχυνσης της ροής του κυκλοφορούμενου κεφαλαίου, και έκφρασης της υποχρέωσης «να μειωθεί στο ελάχιστο ο χρόνος που σπαταλείται στην κίνηση από το ένα

τεχνολογικών καινοτομιών στους τομείς των τηλεπικοινωνιών και των μέσων μαζικής μεταφοράς μέχρι το κλείσιμο του αιώνα αλλά και μετέπειτα συνεισέφερε αδιαμφισβήτητα στην πρόκληση έντονων αισθημάτων ταυτοχρονισμού –ή, κατά τη φουτουριστική εκδοχή, *ταυτοχρονίας*.

Ο Χάρβι συνοψίζει το νεωτερικό φαινόμενο της εξάλειψης του χώρου και του χρόνου, τη φουτουριστική *ταυτοχρονία* δηλαδή, με την έννοια της *χωρο-χρονικής συμπίεσης*.– Όμως αν η συμπίεση του χωροχρόνου είναι σύμφυτη με τη νεωτερικότητα¹⁸⁷, φτάνει στο αποκορύφωμά της, ωστόσο, στα χρόνια ακμής του Φουτουρισμού, τη δεκαετία του 1910· η μαρτυρία του ίδιου του Μαρινέτι είναι χαρακτηριστική:

*Ο Χώρος και ο Χρόνος πέθαναν χθες. Εμείς ζούμε ήδη το απόλυτο, εφόσον έχουμε δημιουργήσει την αιώνια και πανταχού παρούσα ταχύτητα*¹⁸⁸.

*Η γη σμικρυνόμενη από την ταχύτητα. Νέα αίσθηση του κόσμου. Εξηγούμαι: οι άνθρωποι κατέκτησαν διαδοχικά την έννοια του σπιτιού, την έννοια της συνοικίας στην οποία ζούσαν, την έννοια της πόλης, την έννοια της γεωγραφικής ζώνης, την έννοια της ηπείρου. Σήμερα έχουν κατακτήσει την έννοια του κόσμου. [...] Επακόλουθη ανάγκη για το άτομο να επικοινωνεί με όλους τους λαούς της γης*¹⁸⁹.

Η “σμίκρυνση της γης” είναι το αποτέλεσμα μιας προγενέστερης και σταθερής – καπιταλιστικής– διαδικασίας συμπίεσης χωροχρόνου: μιας κίνησης –“προς τα μέσα”. Η “νέα αίσθηση του κόσμου” αφορά σ’ αυτή την κίνηση· η *Δίνη* (1914) (εικ. 37) και η φουτουριστική σύνθεση της κίνησης (εικ. 38) του Μπάλα εντυπώνουν αυτή την κίνηση. Η αίσθηση συμπίεσης είναι τόσο οξυμένη που *Ο Δρόμος μπαίνει στο Σπίτι* (εικ. 39)!: ο κινηματογραφικός πίνακας του Μποτσόνι είναι μια –εικαστικά μεταμφιεσμένη– απόπειρα σύλληψης της κοσμικής κεντρομόλου κίνησης.

μέρος στο άλλο». Marx, K. (1973). *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy*, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, σ. 539.

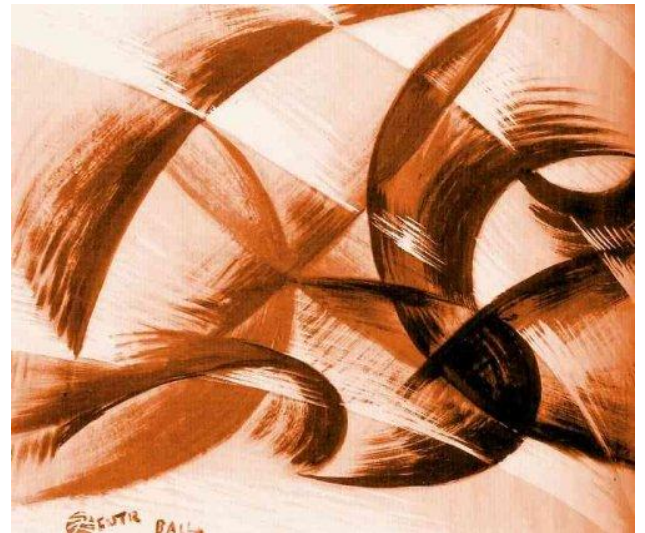
¹⁸⁷ Η συγκεκριμένη φράση αποδίδεται στον καθηγητή μου, Μήτσο Μπιλάλη. Τη διατύπωσε σε μια από τις συνήθειες «εκλάμψεις» του σε σεμινάριό του για τη σύλληψη του χρόνου από την αρχαιότητα μέχρι τη μετανεωτερικότητα.

¹⁸⁸ Μαρινέτι, ό.π., σ. 33.

¹⁸⁹ Ό.π., σ. 78.



Εικ. 37. Τζάκομο Μπάλα, *Δίψη*, 1914.



Εικ. 38. Τζάκομο Μπάλα, *Μαύρη και Άσπρη Σύνθεση της Κίνησης*, 1917.



Εικ. 39. Ουμπέρτο Μποτσόνι, *Ο Δρόμος μπαίνει στο Σπίτι*, 1911.

Τη φυσιολογική ανάγνωση ενός αστικού κόσμου που συμπιέζεται χωροχρονικά αποκαλύπτει το μοντάζ. Η φουτουριστική *ταυτοχρονία* ως συμπίεση του χωροχρόνου αφορούσε κυρίως στον κινηματογράφο και, ειδικότερα, τη δυνατότητα του μοντάζ να ανακατασκευάζει τη σχέση του νεωτερικού υποκειμένου με τον χώρο και τον χρόνο. Άλλωστε, ο ίδιος ο κινηματογράφος ήταν ένα εγχείρημα συμπίεσης χωροχρόνου· και ακριβώς εξαιτίας της δυνατότητάς του να συλλαμβάνει τους συμπιεσμένους χωροχρόνους της σύγχρονης πραγματικότητας και, εν γένει, την αστική ζωή στη δυναμική της εξάπλωση, η πλειονότητα των φουτουριστών εξήρε με γνήσιο θαυμασμό και χωρίς ενδοιασμούς τον κινηματογράφο ως μοντέρνα πηγή έμπνευσης.

Ο Τζάκομο Μπάλα, για αρχή, ανήκει οπωσδήποτε σ' αυτή την πλειοψηφία. Η χαρακτηριστική πολυδιάσπαση (εικ. 40) των μορφών στα έργα του αντικατοπτρίζει με ενάργεια τη φουτουριστική εικαστική εμπειρία, που συνίσταται τελικά στην αναπαράσταση της πολυδιασπασμένης φύσης της μοντέρνας ζωής. Στον θρυμματισμό της φόρμας του καταδιώκεται η κλονισμένη από το σοκ του μοντάζ προσοχή του θεατή του σινεμά· το “shock-effect του κινηματογράφου”, για το οποίο μιλάει ο Μπένγιαμιν¹⁹⁰, το οποίο προκαλείται από τις συνεχείς και απότομες αλλαγές των εικόνων. Στον πίνακά του *Γραμμές Κίνησης και Δυναμική Διαδοχή* (1913) (εικ. 41), είναι αληθινά θεαματική η ομοιότητα των μαύρων επαναληπτικών μορφών (που συναπαρτίζουν άραγε τη *Δυναμική Διαδοχή*;) με τα κινηματογραφικά καρέ! Ο ενθουσιασμός του Μπάλα για τον κινηματογράφο ερειδόταν στην ικανότητα αυτού του μέσου να αποδίδει την *ταυτοχρονία* και να αιχμαλωτίζει τη φευγαλέα κίνηση: απορρίπτοντας τη στατική ενατένιση, η ταινία ισοδυναμούσε με έναν πίνακα εν κινήσει¹⁹¹, έναν φουτουριστικό πίνακα δηλαδή.

¹⁹⁰ Benjamin, W. (1936). “The Work... ό.π.

¹⁹¹ Η οπτική του Μπάλα θυμίζει έντονα αυτήν του Ντελέζ, ο οποίος ταύτιζε το πλάνο με την κίνηση, αφενός ως μετατόπιση των μερών ενός συνόλου που εκτείνεται μέσα στον χώρο, αφετέρου ως αλλαγή ενός όλου που μετασχηματίζεται μέσα στη διάρκεια. Deleuze, G. (2009). *Κινηματογράφος, 1. Η εικόνα – κίνηση*, μτφρ. Μ. Μάτσας, επιμ. Κ. Καψαμπέλη, Αθήνα: Νήσος, σ. 36.



Εικ. 40. Τζάκομο Μπάλα, *Πετροχελίδονα: Μονοπάτια της Κίνησης + Δυναμικές Διαδοχές*, 1913.



Εικ. 41. Τζάκομο Μπάλα, *Γραμμές Κίνησης και Δυναμική Διαδοχή*, 1913.

Ο λογοτέχνης Ardengo Soffici δε διαφοροποιείται καθόλου, δηλώνοντας ότι η απόδοση της κίνησης και του δυναμισμού στη φουτουριστική τέχνη είναι από αρκετές απόψεις συγκρίσιμη με τον τρόπο απόδοσης τους στο σινεμά¹⁹², ενώ ο Κάρλο Καρρά, στο μανιφέστο του *Ο Πίνακας των Ήχων, των Θορύβων και των Μυρωδιών*, επιβεβαιώνει το πάντρεμα φουτουρισμού και κινηματογράφου:

*Οι καμβάδες μας [...] θα εκφράζουν τα πλαστικά ισοδύναμα των ήχων, των θορύβων και των μυρωδιών που βρίσκονται στα θέατρα, στις μουσικές σκηνές και τα σινεμά*¹⁹³.

Τον τόνο για την ενθουσιώδη υποδοχή του κινηματογράφου από τον Φουτουρισμό, ωστόσο, τον έδινε ο πρωτεργάτης του κινήματος, Μαρινέτι. Για τον ίδιο, ο κινηματογράφος ήταν πριν απ' όλα ένα ριζοσπαστικά πρωτοποριακό μέσο έκφρασης, αποκομμένο από κάθε καλλιτεχνική παράδοση, χωρίς παρελθόν και κατ' ουσίαν μοντέρνο –και ως αληθινά μοντέρνα επινόηση, ασκούσε σημαντική επιρροή στη μοντέρνα συνείδηση. Τα συμφυή με τη νεωτερικότητα στοιχεία της ταχύτητας, της χρονικής ταυτοσημίας και του Ιμπρεσιονισμού γίνονταν νοητά με κινηματογραφικό τρόπο.

Ο κινηματογράφος ανταποκρινόταν, επίσης, σε ένα καθολικό αίτημα όχι μόνο των φουτουριστών αλλά γενικότερα της πρωτοπορίας: την εγκατάλειψη του κοινού νου και της λογικής, και την προσφυγή στις μυστήριες δυνάμεις του ασυνειδήτου, στη σφαίρα της φαντασίας και του ονείρου, στο άλογο και την τρέλα¹⁹⁴. Ο Μαρινέτι, ήδη από το ιδρυτικό μανιφέστο του Φουτουρισμού, παρομοιάζει με λέπι το βαρύ πλαίσιο της λογικής και προτείνει την παράδοση του εαυτού στο άγνωστο, “για να τροφοδοτηθούν οι βαθιές πηγές του Παραλόγου!”¹⁹⁵. Στο τεχνικό μανιφέστο της φουτουριστικής λογοτεχνίας, διαβλέπει στις αμορφοποίητες κινήσεις του κινηματογράφου το άνοιγμα προς αυτές τις πηγές του υπερβατικού:

¹⁹² Soffici, A. (1958). La pittura futurista, *Lacerba*, 1913. In: *Archivi del Futurismo*, 1, Rome: Maria Drudi Gambillo & Teresa Fiori, σ. 175.

¹⁹³ Rainey, L., Poggi, C., & Wittman, L. (eds.) (2009). *Futurism: An Anthology*, New Haven & London: Yale University Press, σ. 158.

¹⁹⁴ Μια σαφής νιτσεϊκή επίδραση στον Φουτουρισμό και την πρωτοπορία γενικότερα.

¹⁹⁵ Rainey et al, ό.π., σ. 50.

Υπάρχουν άλλες τόσες κινήσεις της ύλης, έξω από τους νόμους της νόησης, και γι' αυτόν το λόγο πολύ πιο σημαντικές¹⁹⁶.

Είναι εντυπωσιακό ότι, ακόμα και στη μεταφυσική ρητορική του, παράγει νοήματα με εφιαλτήριο την έννοια της κίνησης.

Στο μανιφέστο για τον φουτουριστικό κινηματογράφο αποκαλύπτεται το όραμά του για έναν κινηματογράφο “παραμορφωτικό”: ο κινηματογράφος, ως μια οπτική ιδέα που αποτελείται από κίνηση και ζωή, πρέπει να ολοκληρώσει την εξέλιξη της ζωγραφικής και να αποσπαστεί από την πραγματικότητα, τον μιμητισμό και την ανάλυση της φωτογραφίας, την αρμονία και τη χάρη της επίσημης τέχνης· πρέπει να γίνει αντι-χαριτωμένος και παραμορφωτικός, μπρεσιονιστικός και δυναμικός, συνθετικός και ελεύθερος¹⁹⁷.

Η σύλληψη του κινηματογράφου ως μετεξέλιξη της ζωγραφικής εγγράφεται στο πλαίσιο της κριτικής θεωρίας του κινηματογράφου της εποχής. Όπως αναφέρει ο Robert Stam, οι πρώτοι θεωρητικοί του κινηματογράφου προσδιόριζαν το νέο αυτό μέσο σε σχέση με τις άλλες τέχνες. Έτσι, ο Vachel Lindsay ορίζει τον κινηματογράφο ταυτόχρονα ως “γλυπτική σε κίνηση”, “ζωγραφική σε κίνηση” και “αρχιτεκτονική σε κίνηση” –με την κίνηση να είναι η σταθερά σε όλες τις παραλλαγές του ορισμού¹⁹⁸–, ενώ ο Riccioto Canudo, εμπνεόμενος αναμφίβολα από τους φουτουριστές, βαφτίζει, στο μανιφέστο του, *The Birth of a Sixth Art* (1911), τον κινηματογράφο ως “Πλαστική Τέχνη σε Κίνηση”, όντας η τέχνη που ενσωματώνει τις τρεις τέχνες του χώρου (αρχιτεκτονική, γλυπτική και ζωγραφική) και τις τρεις τέχνες του χρόνου (ποίηση, μουσική και χορός)¹⁹⁹. Ο Κανούντο, κατά τον Σταμ²⁰⁰, προλειαίνει το έδαφος για τον *χρονότοπο* του Mikhail Bakhtin, την απαιτούμενη, δηλαδή, συνάφεια χρόνου και χώρου στην καλλιτεχνική αναπαράσταση, και τοποθετεί τον κινηματογράφο στο τελευταίο στάδιο εξέλιξης των προγενέστερων τεχνών ως η

¹⁹⁶ Μαρινέττι, ό.π., σ. 51.

¹⁹⁷ Rainey et al, ό.π., σ. 230.

¹⁹⁸ Stam, R. (2006). *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, μτφρ. Κ. Κακλαμάνη, επιμ. Ε. Στεφάνη, Αθήνα: Πατάκης, σ. 47.

¹⁹⁹ Abel, R. (1988). *French Film: Theory and Criticism 1907-1939*, 1. Princeton: Princeton University Press, σ. 58-66.

²⁰⁰ Stam, ό.π., σ. 46.

τελείωσή τους. Άλλωστε, και οι ίδιοι οι φουτουριστές έδωσαν έναν παρόμοιο –αν και μάλλον ανορθόδοξο– ορισμό στον ιδεατό τους κινηματογράφο:

Ζωγραφική + γλυπτική + πλαστικός δυναμισμός + ελεύθερες λέξεις + θορυβισμός + αρχιτεκτονική + συνθετικό θέατρο = φουτουριστικός κινηματογράφος²⁰¹.

Στην πραγματικότητα, αυτό που ψυχανεμίζονται οι φουτουριστές είναι το μοντάζ. Όχι, όμως, το μοντάζ στην εμβρυώδη μορφή που βρίσκεται τα χρόνια που γράφεται το μανιφέστο. Η πρωτόλεια κατάσταση του μοντάζ, που αφορούσε περισσότερο μια συρραφή σκηνών, μπορεί να αρκούσε, ώστε ο “ο κινηματογράφος να φαίνεται φουτουριστικός ήδη”. μολοντούτο, όταν ο Μαρινέτι αξιώνει την αλλοίωση της πραγματικότητας με τη στρέβλωση του χωροχρόνου, ασυνείδητα προοιωνίζεται το μοντάζ, όπως το τελειοποίησαν στην περίοδο του μεσοπολέμου οι σπουδαίοι σκηνοθέτες της σοβιετικής σχολής –το μοντάζ ως “συμπυκνωτή χωροχρόνου”. Αυτό το μοντάζ είναι που θα απελευθερώσει τελικά τον κινηματογράφο και θα τον κάνει “ευκίνητο”:

Πρέπει να απελευθερώσουμε τον κινηματογράφο σαν εκφραστικό μέσο, για να τον κάνουμε ιδανικό μέσο μιας καινούργιας τέχνης, πολύ πιο πλατιάς και ευκίνητης από όσες υπάρχουν²⁰².

Η “απελευθέρωση του κινηματογράφου” ισοδυναμεί με την απελευθέρωση της ίδιας της κίνησης. Ιχνηλατώντας τις δύο εκφάνσεις αυτής της διαδικασίας απελευθέρωσης της κίνησης στο σινεμά, ο Ντελέζ παραθέτει έναν αφορισμό του Μπερξόν –οι ιδέες του οποίου διαποτίζουν τη φουτουριστική σκέψη–: “τα πράγματα δεν προσδιορίζονται ποτέ από την πρωτόγονη κατάστασή τους αλλά από τη λανθάνουσα τάση σε αυτή την κατάσταση²⁰³”: αν η πρωτόγονη κατάσταση του σινεμά ήταν το σταθερό / στατικό χωρικό πλάνο, η αληθινή του φύση ήταν η κίνηση· η τάση του σταθερού / στατικού χωρικού πλάνου ήταν να δώσει μια καθαρή εικόνα· κίνηση. Αρχικά, αυτό συνέβη με τη χρήση της κινητής κάμερας, που μετέτρεψε το

²⁰¹ Rainey et al, ό.π., σ. 233.

²⁰² Ό.π., σ. 230.

²⁰³ Deleuze, ό.π., σ. 42.

ίδιο το πλάνο σε κινητό. Κυρίως, όμως, η κινητικότητα επιτεύχθηκε με το μοντάζ, τη σύνθεση, δηλαδή, των εικόνων-κίνηση, έτσι ώστε να συγκροτούν μια έμμεση εικόνα του χρόνου²⁰⁴.

Ο Jacques Brunius παρομοίασε τη σύνθεση και διάταξη των εικόνων στον κινηματογράφο με αυτήν που μπορεί να επινοήσει η σκέψη ή το όνειρο: “Ούτε η χρονολογική σειρά ούτε οι σχετικές αξίες της διάρκειας είναι αληθινές. Αντίθετα με το θέατρο, ο κινηματογράφος, όπως το όνειρο, επιλέγει ορισμένες κινήσεις²⁰⁵, τις αλλάζει ή τις μεγεθύνει, άλλες τις αποκλείει, ταξιδεύει πολλές ώρες, αιώνες, χιλιόμετρα μέσα σε λίγα δευτερόλεπτα, επιταχύνει, επιβραδύνει, σταματάει, πάει ανάποδα”²⁰⁶.

Οι κινήσεις που επινοεί το όνειρο αντιστοιχούν στις μεταφορές που επινοεί ο κινηματογράφος. Ο Louis D. Gianetti, σε σχετικό του άρθρο²⁰⁷, αναλύει πώς το μοντάζ ως κίνηση στον χώρο και τον χρόνο δημιουργεί μεταφορές. Ο Τζανέτι αναφέρει ότι οι περισσότεροι κριτικοί που έχουν μιλήσει για κινηματογραφικές μεταφορές έχουν επικεντρωθεί στη θεωρία του μοντάζ, όπως αυτή διαμορφώθηκε τη δεκαετία του 1920 από τους Eisenstein, Pudovkin, Kuleshov και Βερτόφ.

Ο Ντελέζ εξηγεί πώς, στο κινηματογραφικό πλάνο, η δυνατότητα της κίνησης να επιβραδύνει και να επιταχύνει αντιστοιχεί στη δυνατότητα του χρόνου να συστέλλεται και να διαστέλλεται: έτσι, ο κινηματογράφος μεταφράζει τον χρόνο ως προοπτική²⁰⁸. Ο Ντελέζ συνταυτίζεται εδώ με τον Jean Epstein, ο οποίος προσεγγίζει ακόμα περισσότερο την έννοια του πλάνου ως κινητή τομή, ως *έγχρονη προοπτική ή μετατροπή*²⁰⁹. Ο Επστάιν περιγράφει την ενσάρκωση της ενοποίησης του φαινομενικά αντιθετικού δυισμού πνεύματος-ύλης μέσα από την χρονική προοπτική του πλάνου, και σε συνάρτηση πάντα με την κίνηση: “Η επιτάχυνση του χρόνου ζωοποιεί και πνευματοποιεί.– Το εύρος των παιχνιδιών της χωρο-χρονικής προοπτικής που πραγματοποιούν το αξελερέ, το ραλαντί και το γκρο-πλαν, κάνει να

²⁰⁴ Deleuze, ό.π., σ. 41-42.

²⁰⁵ Ξανά, η έννοια της κίνησης ως κύριος συντελεστής παραγωγής νοήματος.

²⁰⁶ Hammond, P. (ed.). (1978). *The Shadow and its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema*, London: British Film Institute, σ. 11.

²⁰⁷ Giannetti, L. D. (1972). Cinematic Metaphors, *Journal of Aesthetic Education*, 6(4), 49-61.

²⁰⁸ Deleuze, ό.π., σ. 40.

²⁰⁹ Ό.π.

αποκαλυφθεί η κίνηση και η ζωή σε ό,τι θεωρούσαμε ακίνητο και άκαμπτο. Αν, λοιπόν, επιταχύνουμε τον ρυθμό του χρόνου, αν αυξήσουμε την κινητικότητα του κόσμου, κάνουμε να εμφανιστεί ή δημιουργούμε μέσα του περισσότερη ζωή· ενώ, αντίθετα, η επιβράδυνση της ροής του χρόνου, το σταμάτημα της κίνησης των όντων, εξαφανίζει ή και καταστρέφει τη ζωτική τους ποιότητα”²¹⁰.

Αρκετές μεταφορές, λοιπόν, προέρχονται από το μοντάζ, από τη στιγμή που το μοντάζ διακόπτει τη συνέχεια του χρόνου, όπως αυτή στην πραγματικότητα βιώνεται –η γρήγορη και η αργή κίνηση είναι τα κατεξοχήν μέσα για αυτό. Η βασανιστική επιμήκυνση του χρόνου σε έναν εφιάλτη και οι αργές κινήσεις που εκπέμπουν μια ονειρική χάρη, στην αργή κίνηση· έξαλλη ταχύτητα και φρενήρης ρυθμός, στη γρήγορη κίνηση, που μεταδίδουν την αίσθηση του χάους, της έλλειψης ελέγχου και της μηχανοποίησης²¹¹. Τα “παγωμένα πλάνα” (frozen frames) –η άρνηση της κίνησης στην ταινία– σηματοδοτούν το σταμάτημα του χρόνου και δημιουργούν μεταφορές. (Σε μια επική ταινία, λόγου χάρη, το πάγωμα μιας σκηνής μπορεί να θέλει να αποτυπώσει τη μεγαλοπρέπεια της στιγμής.)²¹².– Όμως, το μοντάζ κατακερματίζει και τη χωρική συνέχεια σε μια διαδοχή ξεχωριστών χωρικών μπλοκ, επιτρέποντας στον σκηνοθέτη να εκμεταλλευτεί αυτήν τη χωρική αποσπασματικότητα για μεταφορικούς σκοπούς. (Για παράδειγμα, ένα κοντινό πλάνο, που απομονώνει ένα άτομο σε έναν συγκεκριμένο χώρο, μπορεί να μεταφέρει την ιδέα της μοναξιάς και της αποξένωσης)²¹³.– Όπως σημειώνει ο Ζαν Επστάιν, η ανθρώπινη αντίληψη αντιλαμβάνεται ξεχωριστά τον χρόνο και τον χώρο· στην κινηματογραφική αντίληψη, όμως, υπάρχει μόνο χωρο-χρόνος²¹⁴. Πράγματι, “ο κινηματογράφος [...] δείχνει ότι ο χρόνος είναι μια προοπτική, γεννημένη από τη διαδοχή των φαινομένων, όπως ο χώρος είναι μια προοπτική της συνύπαρξης των πραγμάτων. [...] Έτσι, αφού μας υπέδειξε τη μη πραγματικότητα της συνέχειας και της ασυνέχειας, ο κινηματογράφος μας μπάζει, και αρκετά βίαια, στη μη πραγματικότητα του

²¹⁰ Επστάιν, Ζ. (1986). *Η νόηση μιας μηχανής*, μτφρ. Μ. Κούταλου, επιμ. Μ. Μωραΐτης, Αθήνα: Αιγόκερως, σ. 32 & 34.

²¹¹ Giannetti, ό.π., σ. 56.

²¹² Ό.π.

²¹³ Ό.π., σ. 55.

²¹⁴ Επστάιν, ό.π., σ. 68.

χωροχρόνου”²¹⁵. Η ανθρώπινη εμπειρία του χώρου και του χρόνου είναι συνεχής, αλλά στις ταινίες, λόγω της παρεμβολής του μοντάζ, η ίδια εμπειρία γίνεται αποσπασματική –οι κινηματογραφικές μεταφορές απορρέουν από τούτη την παρεμβολή.

Η τέχνη της κινηματογραφίας εν συνόλω, υποστηρίζει ο θεωρητικός του κινηματογράφου, Rudolf Arnheim²¹⁶, είναι το άμεσο αποτέλεσμα των διαφορών των τρόπων αντίληψης του ανθρώπινου ματιού και του κινηματογραφικού φακού. Το κινηματογραφικό μάτι βιώνει και κινείται μέσα στο χώρο και το χρόνο με εντελώς διαφορετικό τρόπο από το ανθρώπινο.– Ο Μπένγιαμιν, υιοθετώντας μια μάλλον φιλοφουτουριστική θέση, κατέστησε την αναπαράσταση της πραγματικότητας από τον κινηματογράφο ως “ασύγκριτα πιο σημαντική από αυτήν του ζωγράφου”, για τον σύγχρονο άνθρωπο, “αφού προσφέρει, ακριβώς εξαιτίας της ολοκληρωτικής διείσδυσης της πραγματικότητας με μηχανικό εξοπλισμό, μια πραγματικότητα ελεύθερη από όλους τους εξοπλισμούς”²¹⁷. Αυτή η “απελευθερωμένη πραγματικότητα” είναι η συνέπεια μιας μεταμόρφωσης του χώρου και χρόνου: ο κινηματογράφος, για τον Μπένγιαμιν, μεταμόρφωσε τις έννοιες του χώρου και του χρόνου, δείχνοντάς μας τη ζωή όπως δεν μπορεί να την αντιληφθεί το γυμνό μάτι.

Ο Τζίγκα Βερτόφ, στη δική του συμφωνία πόλης, το *The Man with the Movie Camera* (1929), που περισσότερο είναι μια ταινία για τη φύση της ταινίας παρά για τη Μόσχα, υπαινίσσεται ότι το μάτι της κάμερας μπορεί να δει τα πράγματα καλύτερα από το ανθρώπινο μάτι:

Είμαι ο κινηματογράφος-μάτι. Είμαι ένα μηχανικό μάτι.

Εγώ, μια μηχανή, σας δείχνω τον κόσμο

*όπως μόνο εγώ μπορώ να τον δω*²¹⁸.

Ένα μηχανικό αντικείμενο, η ίδια η κάμερα, γίνεται ο πρωταγωνιστής της ταινίας, καθώς εξερευνεί κτίρια, τρένα κ.ά. Στο τέλος της ταινίας –και κατά το φουτουριστικό

²¹⁵ Ό.π., σ. 30-31.

²¹⁶ Arnheim, R. (1933). *Film*, London: Faber.

²¹⁷ Benjamin, W. (1936). *The Work...* ό.π.

²¹⁸ Michelson, ό.π., σ. 17.

πρότυπο του ζωντανέματος αντικειμένων–, η κάμερα στην κυριολεξία υποκλίνεται μέσω του τρίποδά της.

Σχολιάζοντας μια άλλη ταινία του Βερτόφ, την *Kino-Glaz* (1924), μια ταινία-ορόσημο για τον αβάνγκαρντ κινηματογράφο του μεσοπολέμου, ο ιστορικός του κινηματογράφου, Albert Leong, τονίζει ότι “ενσωμάτωσε δύο αρχές που έμελλαν να παραμείνουν στο κέντρο των ταινιών του Βερτόφ: η δύναμη της τεχνολογίας, και κατά συνέπεια η ανωτερότητα του μηχανικού ματιού της κάμερας από το ανθρώπινο· και η κίνηση, ως η πραγματική φύση όχι μόνο της μηχανικής της μηχανής, αλλά όλου του κοινωνικού και φυσικού σύμπαντος”²¹⁹. Αυτές οι αρχές του Βερτόφ είναι η υλοποίηση του φουτουριστικού οράματος για τον κινηματογράφο. Στην ανωτερότητα του μηχανικού ματιού του κινηματογράφου αποκαλύπτονται όλες εκείνες οι “έξω από τη νόηση κινήσεις της ύλης”. “η πραγματική φύση όλου του κοινωνικού και φυσικού σύμπαντος” που είναι η κίνηση.

*Τώρα και για πάντα, απελευθερώνομαι
από την ανθρώπινη ακινησία. Είμαι σε διαρκή κίνηση.
Πλησιάζω κι ύστερα απομακρύνομαι από τα αντικείμενα.
Σέρνομαι από κάτω, σκαρφαλώνω πάνω τους.
Κινούμαι γοργά κι έχω τη μουσούδα ενός αλόγου που τρέχει.
Ορμάω με ταχύτητα στο πλήθος*²²⁰.

Εφόσον οι φουτουριστές συλλαμβάνουν τη ζωή κινηματογραφικά, και αυτό που συνιστά το ολοκληρωμένο κινηματογραφικό έργο είναι οι κινήσεις της κάμερας²²¹: η φουτουριστική σύλληψη της κίνησης κατάγεται από τις κινήσεις της κάμερας. Το αεικίνητο που ζητούν να αποδώσουν γραφικά οι φουτουριστές το κατακτά η κάμερα, που είναι “σε διαρκή κίνηση”.

Η “απελευθέρωση από την ανθρώπινη ακινησία” είναι ένα ευεργέτημα του μοντάζ. Αν για τους φουτουριστές η κίνηση είναι το ανεξίτηλο στοιχείο του κόσμου, το μοντάζ είναι ο πιο μεστός τρόπος αναπαράστασής του. Το μοντάζ είναι αυτό που διαχέει την κίνηση, απελευθερώνοντάς την.

²¹⁹ Audio Brandon Films catalog, σ. 486.

²²⁰ Michelson, ό.π.

²²¹ Benjamin, ό.π.

Ο φουτουριστικός τρόπος κατανόησης της πραγματικότητας συγκροτείται εν πολλοίς στην κινηματογραφική αίθουσα. Η ζωντανή αναπαράσταση της κίνησης στον κινηματογράφο άσκησε σαφέστατα καταλυτική επίδραση στη συνείδηση και τη φαντασία των φουτουριστών –τόση που ο λόγος τους να είναι μπολιασμένος με κινηματογραφικές εικόνες, και η ίδια η τέχνη τους να προσιδιάζει σε κινηματογραφικά στιγμιότυπα. Στον Φουτουρισμό το πραγματικό είναι αλληλένδετο με το κινηματογραφικό, όσο και η ζωή είναι ταυτισμένη με την κίνηση· η ζωή εν κινήσει είναι, συνεπώς, μια κινηματογραφική ζωή: μια *Vita Futurista!*

Φουτουριστική σύνοψη

*Φρίκη για την αργοπορία, τη λεπτολογία, την ανάλυση και τις λεπτομερείς επεξηγήσεις.
Αγάπη για την ταχύτητα, τη σύντμηση και την περίληψη. “Πες τα μου όλα γρήγορα, με δυο λέξεις!”
(Φ. Τ. Μαρινέτι, Καταστροφή του Συντακτικού – Φαντασία δίχως χαλινούς –
Ελεύθερες λέξεις, 1913²²²)*

Η σύλληψη της ζωής ως κίνηση δεν είναι μια φουτουριστική σύλληψη· οι φουτουριστές κληρονομούν τον κινητισμό τους από τον 19^ο αιώνα. Οι απαρχές αυτού του κινητισμού συνάπτονται με τις κοινωνικές και πολιτικοοικονομικές ζυμώσεις που λαμβάνουν χώρα στον δυτικό κόσμο, ιδιαίτερα από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, εξαιτίας της ανάπτυξης του βιομηχανικού καπιταλισμού και της θεαματικής εξέλιξης των επιστημών.

Αυτές οι διεργασίες εγκαινιάζουν μια περίοδο όπου η αντίληψη εισέρχεται στο βασίλειο της μεταβλητότητας. Η αντίληψη προσλαμβάνει κινητικό χαρακτήρα, ώστε να εναρμονιστεί με την αίσθηση αποσπασματικότητας του εκσυγχρονισμένου αστικού κόσμου, στον οποίο το υποκείμενο “βομβαρδίζεται” από ερεθίσματα αποστερημένα από διάρκεια και συνοχή.

Την αδυνατότητα συγκέντρωσης στο ροώδες οπτικό περιβάλλον της βιομηχανικής μεγαλούπολης αποκρυσταλλώνει η εισόρμηση της κίνησης στην παρισινή τέχνη του ύστερου 19^{ου} αιώνα. Η σύλληψη της πραγματικότητας μέσα στην ασταμάτητη κίνησή της κυοφορείται στην κοσμοαντίληψη του Μπωντλαίρ και παγιώνεται στον ρευστό υποκειμενισμό του ιμπρεσιονισμού. Προοδευτικά, η κίνηση γίνεται το εμβληματικό χαρακτηριστικό της τέχνης ως αντανάκλαση μιας προοδευτικής μετάλλαξης του κόσμου: η κινητικότητα νοείται ως όρος αυτής της μετάλλαξης.

Παράλληλα, ο νεωτερικός άνθρωπος εκπαιδευτεί σταδιακά να αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα μέσα από τα οπτικά τεχνάσματα της κινούμενης εικόνας. Τα

²²² Μαρινέτι, ό.π., σ. 78-79.

γονίδια της εικονοκινητικής φουτουριστικής κοσμοθέασης πρωτοεντοπίζονται στις φουτουριστικές ανακαλύψεις του Μάιμπριτζ και του Μαρέ.

Αν, όμως, η παρισινή τέχνη και οι οπτικές μηχανές του 19^{ου} αιώνα είναι τα πρώτα κλαδιά στο γενεαλογικό δέντρο του φουτουρισμού, τότε ο κινηματογράφος θα πρέπει να θεωρηθεί ο αμεσότερος πρόγονός του.– Πουθενά αλλού δεν υπάρχει μια πιο πιστή καταγραφή της φουτουριστικής αισθητικής παρά στον κινηματογράφο. Η ίδια η έλευση του κινηματογράφου, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, αποτελεί μια ακραιφνώς φουτουριστική γενέθλιο πράξη. Η ικανότητα αυτού του μέσου να παραμορφώνει μηχανικά την αίσθηση της κίνησης και να αναπαριστά τον ταυτοχρονισμό διαμόρφωσε εν πολλοίς την κινητική κοσμοθεωρία των φουτουριστών και διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο στη μορφοποίηση της τεχνοτροπίας τους. Χωρίς αμφιβολία, ο κινηματογράφος είναι η μηχανή που ως καταστατική αρχή διαπλάθει το φουτουριστικό συνειδησιακό.

Το φιλοσοφικό και καλλιτεχνικό διακύβευμα για τους φουτουριστές ήταν να αιχμαλωτίσουν την ουσία της κίνησης, διότι στην κίνηση αντιλαμβάνονταν την ουσία της πραγματικότητας. Η κίνηση είναι το απόσταγμα της φουτουριστικής ενατένισης του κόσμου.

Εξομολογητική αποφώνηση υπό τη μορφή συλλογής απομνημονευμάτων

Για την ερμηνεία:

Ακόμη και ο πιο έντιμος συγγραφέας αφήνει να του ξεφύγει μια λέξη παραπάνω, όταν θέλει να αποτελειώσει μια περίοδο.

Φ. Νίτσε

Για το πάρα πολύ ανθρώπινο της έμπνευσης:

Είναι αδύνατο να ορίσεις επακριβώς το σημείο εκείνο όπου λήγει η ασυνείδητη έμπνευση και ξεκινά η διαυγής επιθυμία. Ορισμένες φορές αυτή η τελευταία γεννά απότομα την έμπνευση, ορισμένες άλλες, αντίθετα, τη συνοδεύει. Μετά από αρκετές ώρες επίμονης και κοπιαστικής εργασίας, το δημιουργικό πνεύμα ελευθερώνεται ξαφνικά από το βάρος όλων των εμποδίων, και γίνεται, κατά κάποιο τρόπο, η λεία ενός παράξενου αυθορμητισμού στη σύλληψη και την εκτέλεση. Το χέρι που γράφει μοιάζει να αποσπάται από το σώμα και να επιμηκύνεται ελεύθερα αρκετά μακριά από τον εγκέφαλο, που, αποκομμένος κι αυτός κατά κάποιο τρόπο από το σώμα και αιθέριος, κοιτάζει από ψηλά, με μια τρομερή διαύγεια, τις απροσδόκητες φράσεις που βγαίνουν από την πέννα.

Αυτός ο κυρίαρχος νους θαυμάζει απαθής ή διευθύνει, στην πραγματικότητα, τα αναπηδήματα της φαντασίας που ταράζουν το χέρι; Είναι αδύνατο να το αντιληφθείς.

Φ. Τ. Μαρινέτι

Για την ατελεύτητη πάλη με το τέρας και το μάταιο της τελειομανίας:

Οποιοσδήποτε από εμάς [...] έχει επιχειρήσει μια λόγια σύνθεση, γνωρίζει ότι, όταν το θέμα έχει μελετηθεί εκτεταμένα, έχει μαζευτεί όλο το υλικό, και έχουν παρθεί όλες οι σημειώσεις, χρειάζεται κάτι παραπάνω, για να ξεδιπλωθεί το έργο αυτής της σύνθεσης, και αυτό είναι συχνά μια πολύ επίπονη προσπάθεια να τοποθετήσουμε τους εαυτούς μας

ακριβώς στην καρδιά του θέματος, και το να αναζητήσουμε όσο πιο βαθιά γίνεται μια παρόρμηση, μετά την οποία χρειάζεται μόνο να αφήσουμε τους εαυτούς μας ελεύθερους. [...] Όσο πιο μακριά πηγαίνουμε, τόσο περισσότερους όρους ανακαλύπτουμε· δε θα πούμε ποτέ όλα όσα θα μπορούσαν να ειπωθούν, και ακόμα, αν στραφούμε ξαφνικά στην παρόρμηση που νιώθουμε πίσω μας και επιχειρήσουμε να την αιχμαλωτίσουμε, έχει εξαφανιστεί· γιατί δεν ήταν ένα πράγμα αλλά η διεύθυνση μιας κίνησης, και αν και επ' αόριστον επεκτάσιμη, είναι απεριόριστα απλή.

A. Μπερξόν

Για το πώς γίνεται κανείς φουτουριστικός:

Όταν ψάχνει κανείς να βρει απαρχές, γίνεται καβούρι.

Ο ιστορικός κοιτά προς τα πίσω· στο τέλος πιστεύει επίσης προς τα πίσω.

Φ. Νίτσε

Πηγές εικόνων

Εικόνα εξωφύλλου: Λουίτζι Ρούσολο, *Στερεότητα της Ομίχλης*, 1912. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <http://www.guggenheim-venice.it/inglese/collections/artisti/dettagli/opere_dett.php?id_art=175&id_opera=404> [προσπελάστηκε 06.02.2015].

Εικόνα 1: Μαξ Κλίνγκερ, *Δράση: Κύκλος του Γαντιού*, 1879. Crary, J. (2000). *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge & Massachusetts: MIT, σ. 130.

Εικόνα 2: Εντουάρ Μανέ, *Στο Θερμοκήπιο*, 1879. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://blistar.net/images/photos/a85c092afdb5e24eb0b87d644cd5718e.jpg>> [προσπελάστηκε 06.02.2015].

Εικόνα 3: Kaiserpanorama. Crary, ό.π., σ. 135.

Εικόνα 4: Pierre Auguste Renoir, *Ο χορός στο Μουλέν ντε λα Γκαλέτ*, 1876. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://imgkid.com/renoir-ball-at-the-moulin-de-la-galette.shtml>> [προσπελάστηκε 06.02.2015].

Εικόνα 5: Edgar Degas, *Πρόβα μπαλέτου επί σκηνής*, 1874. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/29.160.26>> [προσπελάστηκε 06.02.2015].

Εικόνα 6: Gustave Caillebotte, *Παρισινός δρόμος: Μια βροχερή μέρα*, 1877. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://victorianindustrialist.blogspot.gr/2013/01/paris-street-rainy-day-gustave.html>> [προσπελάστηκε 06.02.2015].

Εικόνα 7: Akseli Gallen-Kallela, *Βουλευβάρτο στο Παρίσι*, 1885. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <http://www.thearttribune.com/spip.php?page=docbig&id_document=4064> [προσπελάστηκε 06.02.2015].

Εικόνα 8: Πιέρ-Ωγκύστ Ρενουάρ, *Η Νέα Γέφυρα, Παρίσι*, 1872. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.52202.html>> [προσπελάστηκε 07.02.2015].

Εικόνα 9: Georges Seurat, *Le Chahut*, 1890. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.cgfaonlineartmuseum.com/seurat/p-seurat5.htm>> [Προσπελάστηκε 07.02.2015].

Εικόνα 10: Λεπτομέρεια από το *Le Chahut*. Ό.π.

Εικόνα 11: Λουίτζι Ρούσολο, *Δυναμισμός ενός αυτοκινήτου*, 1912/1913. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<https://pavlopoulos.wordpress.com/articles/luigi-russolo-dynamism-of-a-car/>> [προσπελάστηκε 07.02.2015].

Εικόνα 12: Felix Vallotton, *Η Διαδήλωση*, 1893. Forgione, N. (2005). Everyday Life in Motion: The Art of Walking in Late-Nineteenth-Century Paris, *The Art Bulletin*, 87(4), σ. 680.

Εικόνα 13: Ουμπέρτο Μποτσόνι, *Καβγάς στη Στοά του Μιλάνου*, 1909. Χαραλαμπίδης, Α. (1990). *Η Τέχνη του Εικοστού Αιώνα*, 1. 1880-1920. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, σ. 144.

Εικόνα 14: Το καρδιοσκόπιο του Czermak. Schmidgen, H. (2004). Pictures, Preparations, and Living Processes: The Production of Immediate Visual Perception (Anschauung) in Late-19th-Century Physiology, *Journal of the History of Biology*, 37(3), σ. 491.

Εικόνα 15: Ο δίσκος του Czermak. Ό.π., σ. 492.

Εικόνα 16: Φενακιστοσκόπιο. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<https://dlprow.files.wordpress.com/2012/10/phenakistiscope8.jpg>> [προσπελάστηκε 07.02.2015].

Εικόνα 17: Ζωοτρόπιο. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<https://dlprow.files.wordpress.com/2012/10/220px-zoetrope1.jpg>> [προσπελάστηκε 07.02.2015].

Εικόνα 18: Πραξινοσκόπιο. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.victorian-cinema.net/praxinoscope.jpg>> [προσπελάστηκε 07.02.2015].

Εικόνα 19: Φωνοσκόπιο. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.victorian-cinema.net/phonoscope.jpg>> [προσπελάστηκε 07.02.2015].

Εικόνα 20: Το κινητοσκόπιο. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<https://theodosiou.wordpress.com/2013/02/04/%CF%8C%CF%84%CE%B1%CE%BD-%CE%BF-%CE%B3%CE%B5%CF%89%CF%81%CE%B3%CE%B9%CE%AC%CE%B4%CE%B7%CF%82-%CE%AD%CF%86%CE%B5%CF%81%CE%B5-%CF%80%CF%81%CF%8E%CF%84%CE%BF%CF%82-%CF%84%CE%BF%CE%BD-%CE%BA%CE%B9%CE%BD/>> [προσπελάστηκε 07.02.2015].

Εικόνα 21: Διαφήμιση του κινητοσκοπίου στον μασονικό ναό του Σικάγο. Rossell, D. (1995). A Chronology of Cinema, 1889-1896, *Film History*, 7(2), σ. 127.

Εικόνα 22: Το θαυματοτρόπιο. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.experimentsinmotion.com/motion-gallery/54/Thaumatrope/>> [προσπελάστηκε 07.02.2015].

Εικόνα 23: Φωτογραφική πλάκα από τη συλλογή του Μάιμπριτζ. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <https://artblart.files.wordpress.com/2011/05/muybridge_05_horses_phryne-web.jpg> [προσπελάστηκε 07.02.2015].

Εικόνα 24: Κάρλο Καρρά, *Κόκκινος Καβαλάρης*, 1913. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.cs.technion.ac.il/~rudzsky/mobac12.htm>> [προσπελάστηκε 07.02.2015].

Εικόνα 25: Ουμπέρτο Μποτσόνι, *Ελαστικότητα*, 1912. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <http://www.artinthepicture.com/artists/Umberto_Boccioni/elasticity.jpeg> [προσπελάστηκε 07.02.2015].

Εικόνα 26: Ε. Ζ. Μαρέ, *Μελέτη του βαδίσματος*, 1883. Ellenbogen, J. (2008). *Camera and Mind, Representations*, 101(1), σ. 104.

Εικόνα 27: Τζάκομο Μπάλα, *Το Χέρι του Βιολιστή*, 1912. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://karolisbikinas.blogspot.gr/2012/02/giacomo-balla.html>> [προσπελάστηκε 07.02.2015].

Εικόνα 28: Το χρονοφωτογραφικό τουφέκι του Μαρέ. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://himetop.wdfiles.com/local--files/etienne-jules-marey-s-chronophotographic-gun/%C3%89tienne-Jules%20Marey%27s%20chronophotographic%20gun.jpg>> [προσπελάστηκε 07.02.2015].

Εικόνα 29: Άντον Τζούλιο Μπραγκάλια, *Ο τσελίστας*, 1913. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://arth207-spring.tumblr.com/post/48606542113/italian-futurism-photography-the-cellist>> [προσπελάστηκε 07.02.2015].

Εικόνα 30: Ουμπέρτο Μποτσόνι, *Μοναδικές Μορφές Συνέχειας στον Χώρο*, 1913. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1990.38.3>> [προσπελάστηκε 07.02.2015].

Εικόνα 31: Λουίτζι Ρούσολο, *Νίτσε και η Τρέλα*, 1909. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<https://johnroscoe.files.wordpress.com/2013/10/nietzsche-por-russolo.jpg>> [προσπελάστηκε 07.02.2015].

Εικόνα 32: Τζάκομο Μπάλα, *Αφηρημένη Ταχύτητα*, 1913. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.wikiart.org/en/search/abstract%20speed/1#supersized-search-259430>> [προσπελάστηκε 07.02.2015].

Εικόνα 33: Τζάκομο Μπάλα, *Δυναμισμός ενός σκύλου που τον κρατούν με αλυσίδα*, 1912. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.wikiart.org/en/giacomo-balla#supersized-featured-259438>> [προσπελάστηκε 07.02.2015].

Εικόνα 34: Τζάκομο Μπάλα, *Μαύρο και Άσπρο Φουτουριστικό Πεδίο Ισχύος*, 1916. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.wikiart.org/en/search/Futuristic%20forcefield/1#supersized-search-259434>> [προσπελάστηκε 07.02.2015].

Εικόνα 35: Τζίνο Σεβερίνι, *Τρένο του Ερυθρού Σταυρού περνάει από ένα χωριό*, 1915. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://1.bp.blogspot.com/-EXT6RF5LrpQ/UoO9QedkLfI/AAAAAAAAAYKA/j7wsZZMwVS8/s1600/4DPict.jpg>> [προσπελάστηκε 07.02.2015].

Εικόνα 36: Ουμπέρτο Μποτσόνι, *Ταυτόχρονες Οπτικές*, 1912. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.cartridgesave.co.uk/news/20-dynamic-paintings-from-the-italian-futurists/>> [προσπελάστηκε 07.02.2015].

Εικόνα 37: Τζάκομο Μπάλα, *Δίψη*, 1914. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <http://bittleston.com/artists/giacomo_balla/> [προσπελάστηκε 07.02.2015].

Εικόνα 38: Τζάκομο Μπάλα, *Μαύρη και Άσπρη Σύνθεση της Κίνησης*, 1917. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://totallyhistory.com/giacomo-balla-paintings/>> [προσπελάστηκε 07.02.2015].

Εικόνα 39: Ουμπέρτο Μποτσόνι, *Ο Δρόμος μπαίνει στο Σπίτι*, 1911. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <http://www.sprenghelmuseum.de/v1/englisch/02munds/boccioni/ub_ls_a.html> [προσπελάστηκε 07.02.2015].

Εικόνα 40: Τζάκομο Μπάλα, *Πετροχελίδονα: Μονοπάτια της Κίνησης + Δυναμικές Διαδοχές*, 1913. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://karolisbikinas.blogspot.gr/2012/02/giacomo-balla.html>> [προσπελάστηκε 07.02.2015].

Εικόνα 41: Τζάκομο Μπάλα, *Γραμμές Κίνησης και Δυναμική Διαδοχή*, 1913.
[Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://karolisbikinas.blogspot.gr/2012/02/giacomo-balla.html>> [προσπελάστηκε 07.02.2015].

Βιβλιογραφία

Abel, R. (1988). *French Film: Theory and Criticism 1907-1939*, 1. Princeton: Princeton University Press.

Aiken, E. (1981). The Cinema and Italian Futurist Painting, *Art Journal*, 41(4), 353-357.

Allard, R. (1911). *Revue Indépendante*, no. 3, σ. 134.

Allard, R. (1914). Die Kennzeichen der Erneuerung in der Malerei. In: Fry, E. (ed.), *Cubism*, New York, 70-73.

Apollinaire, G. (1916). La Vie anecdotique: La Science futuriste, *Mercure de France*, 117.

Argan, G. C. (1982), *L' arte moderna 1770-1970*. 10^η έκδ. Florence: Sasoni.

Arnheim, R. (1933). *Film*, London: Faber.

Ασημάκη, Α., Καμαριανός, Ι., & Κουστουράκης, Γ. (2011). Οι έννοιες της νεωτερικότητας και της μετανεωτερικότητας και η σχέση τους με τη γνώση: Μια κοινωνιολογική προσέγγιση, *Το Βήμα των Κοινωνικών Επιστημών*, 15(60), 99-120.

Audio Brandon Films catalog.

Auerbach, J. (2000). Chasing Film Narratives: Repetition, Recursion, and the Body in Early Cinema, *Critical Inquiry*, 26(4), 798-820.

Bakhtin, M.M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press.

Balla, G., Boccioni, U., Carrà, C., Russolo, L., & Severini, G. (1910). *The Manifesto of the Futurist Painters*, [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.unknown.nu/futurism/painters.html>> [προσπελάστηκε 08.02.2015].

Balla, G., Boccioni, U., Carrà, C., Russolo, L., & Severini, G. (1910). *Technical Manifesto of Futurist Painting*, [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.unknown.nu/futurism/techpaint.html>> [προσπελάστηκε 08.02.2015].

Balla, G., Chiti, R., Corra, B., Ginna, A., Marinetti, F. T., & Settimelli, E. (1916). *The Futurist Cinema*, [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.unknown.nu/futurism/cinema.html>> [προσπελάστηκε 08.02.2015].

Balla, G., & Depero, F. (1915). *The Futurist Reconstruction of the Universe*, [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.unknown.nu/futurism/reconstruction.html>> [προσπελάστηκε 08.02.2015].

Βάλντμπεργκ, Π. (1982). *Σουρρεαλισμός*, μτφρ. Α. Παπαθανασοπούλου, επιμ. Α. Παππάς, Αθήνα: Υποδομή.

Baudelaire, C. (1986). *The Painter of Modern Life and Other Essays*, ed. and trans. J. Mayne, New York: Da Capo Press.

Bell, G. (1975). The First Picture Show, *California Historical Quarterly*, 54(2), 125-138.

Benjamin, W. (1936). "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>> [προσπελάστηκε 08.02.2015].

Benjamin, W. (1999). *The Arcades Project*, trans. H. Eiland & K. McLaughlin, Cambridge, Massachusetts & London: Belknap Press.

Benjamin, W. (1983). *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trans. H. Zohn, London: New Left Books (Verso).

Bergson, H. (1903). *An Introduction to Metaphysics*, trans. T. E. Hulme. [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.reasoned.org/dir/lit/int-meta.pdf>> [προσπελάστηκε 08.02.2015].

Bergson, H. (1922). *Creative Evolution*, trans. A. Mitchell, London: Macmillan.

Bergson, H. (1929). *Matter and Memory*, trans. W. S. Palmer & N. M. Paul, New York: MacMillan.

Bergson, H. (2001). *Time and Free Will: An essay on the Immediate Data of Consciousness*, trans. F. L. Pogson, New York: Dover.

Berman, M. (2009). *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*. 9^η έκδ. London: Penguin.

Blumenkratz, N., Braggaglia, A., Corra, B., Hein, B., Kirdy, M., Maiakovski, V., Mitchell, S., & Wollen, P. (1985). *ο φουτουρισμός, ο κινηματογράφος και ο μαγιακόφσκι*, Αθήνα: Αιγόκερως.

Boccioni, U. (1912). *Technical Manifesto of Futurist Sculpture*, [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.unknown.nu/futurism/techsculpt.html>> [προσπελάστηκε 08.02.2015].

Boccioni, U. (1914). *Pittura scultura futuriste (dinamismo plastico), Poesia*.

Carrà, C. (1913). *The Painting of Sounds, Noises and Smells*, [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.unknown.nu/futurism/paintsound.html>> [προσπελάστηκε 08.02.2015].

Caffin, C. H. (1917). *Things in Art-Severini's Work Seen at '291, New York American*. σ. 6.

Cendrars, B. (1992). *Modernities and Other Writings*, Lincoln: University of Nebraska Press.

Comacchio, C. (1998). Mechanomorphosis: Science, Management, and “Human Machinery” in Industrial Canada, 1900-45, *Labour / Le Travail*, 41, 35-67.

Crary, J. (1988). Techniques of the Observer, *October*, 45, 3-35.

Crary, J. (1992). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachusetts & London: MIT Press.

Crary, J. (1994). Unbiding Vision, *October*, 68, 21-44.

Crary, J. (2000). *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge & Massachusetts: MIT.

Curtis, D. (2012). *Johann Strauss II (1825-1899). Perpetuum mobile. Ein musikalischer Scherz, op 257*, [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=9.70175&catNum=9.70175&filetype=About%20this%20Recording&language=English> [προσπελάστηκε 08.02.2015].

Delaunay, R. (1978). *The New Art of Color*, trans. A. A. Cohen, ed. Cohen & D. Sapiro, New York: Viking.

Deleuze, G. (2009). *Κινηματογράφος, 1. Η εικόνα – κίνηση*, μτφρ. Μ. Μάτσας, επιμ. Κ. Καψαμπέλη, Αθήνα: Νήσος.

Duhamel, G. (1930). *Scènes de la vie future*, Paris: Mercure de France.

Ellenbogen, J. (2008). Camera and Mind, *Representations*, 101(1), 86-115.

Elsaesser, T. (1990). Early Cinema: From Linear History to Mass Media Archaeology. In: Elsaesser & A. Barker (eds.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: British Film Institute.

Engels, F., & Marx, K. (1967). *The Communist Manifesto*, London: Penguin.

Επστάιν, Ζ. (1986). *Η νόηση μιας μηχανής*, μτφρ. Μ. Κούταλου, επιμ. Μ. Μωραΐτης, Αθήνα: Αιγόκερως.

Faden, E. S. (1999). Assimilating New Technologies: Early Cinema, Sound, and Computer Imagery, *Convergence*, 5(2), 51-79.

Forgione, N. (2005). Everyday Life in Motion: The Art of Walking in Late-Nineteenth-Century Paris, *The Art Bulletin*, 87(4), 664-687.

Foucault, M. (1979). *Discipline and Punish*, New York: Vintage Books.

Foucault, M. (2011). *Τρία κείμενα για τον Νίτσε*, μτφρ. Δ. Γκινοςάτης, επιμ. Τ. Μπέτζελοσ, Αθήνα: Πλέθρον.

Friedenthal, R. (1963). *Letters of the great artists*, London: Thames and Hudson.

Friedmann, G. (1952). Technological Change and Human Relations, *The British Journal of Sociology*, 3(2), 95-116.

Giannetti, L. D. (1972). Cinematic Metaphors, *Journal of Aesthetic Education*, 6(4), 49-61.

Gunning, T. (1992). The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator, and the avant-Garde. In: T. Elsaesser (ed.) *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: British Film Institute.

Hammond, P. (ed.). (1978). *The Shadow and its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema*, London: British Film Institute.

Harvey, D. (1990). *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford: Blackwell.

Henderson, L. D. (1981). Italian Futurism and “The Fourth Dimension”, *Art Journal*, 41(4), 317-323.

Hobsbawm, E. J. (1999). *Η εποχή των άκρων: Ο σύντομος εικοστός αιώνας 1914-1991*, μτφρ. Β. Καπετανγιάννης, Αθήνα: Θεμέλιο.

Hobsbawm, E. J. (2007). *Η εποχή των αυτοκρατοριών: 1875-1914*, μτφρ. Κ. Σκλαβενίτη, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Homer, W. I., & Scharf, A. (1962). Concerning Muybridge, Marey, and Seurat, *The Burlington Magazine*, 104(714), 391-393.

Horace, S. (1913). The Future of Futurism, *Fortnightly Review*, 13, σ. 730.

Κουστουράκης, Γ., & Ασημάκη, Α., (2009). Όψεις της νεωτερικότητας και της μετανεωτερικότητας στο περιεχόμενο των curricula της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης (1982-2003). Στο: ΙΓ΄ Διεθνές Συνέδριο Παιδαγωγικής Εταιρείας Ελλάδος «Αναλυτικά Προγράμματα και Σχολικά Εγχειρίδια: Ελληνική Πραγματικότητα και Διεθνής Εμπειρία», Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Leskosky, R. J. (1993). Phenakoscope: 19th Century Science Turned to Animation, *Film History*, 5(2) Animation, 176-189.

Leyda, J. (1979). *Kino: Ιστορία του ρωσικού και σοβιετικού φιλμ*, μτφρ. Λ. Θεοδωρακόπουλος, Αθήνα: Εξάντας.

Lewis, W. (1915). Note for Catalogue, In: *Vorticist Exhibition*, exh. Cat., Doré Galleries, London.

Lynton, N. (2005). Φουτουρισμός. Στο: Στάγκος, Ν. (επιμ.), *Έννοιες της μοντέρνας τέχνης: από τον Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*, μτφρ. Α. Παππάς, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 143-155.

Marey, E. J. (1876). De la méthode graphique dans les sciences expérimentales. In: *Congrès périodique international des sciences médicales, 4me session, Bruxelles, 1875: compte-rendu*, Paris.

Marey, E. J., & McAllister, J. (1997). Chronophotographs, *Grand Street*, 59, 174-180.

Marinetti, F. T. (1909). *The Futurist Manifesto*, [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://vserver1.cscs.lsa.umich.edu/~crshalizi/T4PM/futurist-manifesto.html>> [προσπελάστηκε 08.02.2015].

Marinetti, F. T. (1971). *Selected Writings*, ed. & trans. R. W. Flint, New York: Farrar, Straus and Giroux.

Μαρινέτι, Φ. Τ. (1987). *Μανιφέστα του Φουτουρισμού*, μτφρ. Β. Μωυσίδης, Αθήνα: Αιγόκερως.

Μαρκόπουλος, Ι. Ν. (1998). *Max Planck*, [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=98413>> [προσπελάστηκε 09.02.2015].

Marx, K. (1973). *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy*, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.

Marriott, C. (1920). *Modern movements in paintings*, Michigan: University of Michigan Library.

Mayer, A. (2010). The Physiological Circus: Knowing, Representing, and Training Horses in Motion in Nineteenth-Century France, *Representations*, 111(1), 88-120.

Mazower, M. (2001). *Σκοτεινή Ήπειρος: Ο ευρωπαϊκός εικοστός αιώνας*, μτφρ. Κ. Κουρεμένος, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Michelson, A. (ed.). (1984). *Kino-Eye: The Writings Of Dziga Vertov*, trans. K. O' Brien, Berkley: University of California Press.

Musser, C. (1991). *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, Berkley: University of California Press.

Μωπασάν, Γ. Ν. (2000). *Ο Φιλαράκος*, μτφρ. Φ. Κονδύλης, Καλέντης: Αθήνα.

Nesbet, A. (2005). Understanding Man with a Movie Camera, *Film Quarterly*, 59(1), 3.

Νίτσε, Φ. (2010). *Χαραυγή*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Πανοπτικών.

Νίτσε, Φ. (2010). *Η Χαρούμενη επιστήμη*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Πανοπτικών.

Νίτσε, Φ. (2010). *Έτσι μίλησε ο Ζαρατούστρα*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Πανοπτικών.

Νίτσε, Φ. (2010). *Γενεαλογία της ηθικής*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Πανοπτικών.

Νίτσε, Φ. (2010). *Το λυκόφως των ειδώλων*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Πανοπτικών.

Νίτσε, Φ. (2011). *Ανθρώπινο, πάρα πολύ ανθρώπινο*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Πανοπτικών.

Νίτσε, Φ. (2014). *Θέληση για δύναμη*, μτφρ. Ζ. Σαρίκας, Πανοπτικών.

Norden, M. F. (1984). The Avant-Garde Cinema of the 1920s: Connections to Futurism, Precisionism, and Suprematism, *Leonardo*, 17(2), 108-112.

Ντε Μικέλι, Μ. (1998). *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του εικοστού αιώνα*, μτφρ. Λ. Παπαματθεάκη, επιμ. Τ. Χατζηνικολάου, Αθήνα: Οδυσσέας.

Ott, J. (2005). Iron Horses: Leland Stanford, Eadweard Muybridge, and the Industrialised Eye, *Oxford Art Journal*, 28(3), 409-428.

- Ottinger, D. (ed.). (2008). *Futurism*, Milan: Centre Pompidou / 5 Continents.
- Pound, E. (1967). Letter to James Joyce, dated 6 September 1915. In: Read, F. (ed.), *Pound/Joyce*, New York: Oxford UP.
- Rainey, L., Poggi, C., & Wittman, L. (eds.) (2009). *Futurism: An Anthology*, New Haven & London: Yale University Press.
- Ραφαηλίδης, Β. (1996). *12 Μαθήματα για τον κινηματογράφο*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Reich, J. & Garofalo, P. (2002). *Re-viewing Fascism: Italian Cinema, 1922-1943*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ρήντερ, Κ. (1985). *Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου: 1895-1975*, μτφρ. Σ. Τριανταφύλλου, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Ricci, S. (2008). *Cinema and Fascism: Italian Film and Society, 1922–1943*. Berkeley & Los Angeles: California University Press.
- Robbins, D. J. (1981). Sources of Cubism and Futurism, *Art Journal*, 41(4), Futurism, 324-327.
- Rossell, D. (1995). A Chronology of Cinema, 1889-1896, *Film History*, 7(2), 115-236.
- Ρούμπιν, Τ. Χ. (1999). *Ιμπρεσιονισμός*, μτφρ. Γ. Ποταμιανού, Αθήνα: Καστανιώτη.
- Russel, B. (1952). *Our Knowledge of the External World as a Field for Scientific Method in Philosophy*, London: George Allen & Unwin.
- Russolo, L. (1986). *The Art of Noises*, trans. B. Brown, New York: Pendragon Press.

Σανιδά, Α. (2014). *Προς έναν συγκερασμό των αισθήσεων: Η μετάβαση από τον βωβό στον ομιλούντα κινηματογράφο στο ιστορικό πλαίσιο του μεσοπολέμου*. [Διπλωματική Εργασία] Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Σχολή Επιστημών του Ανθρώπου, Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, Π.Μ.Σ. «Διεπιστημονικές προσεγγίσεις στις ιστορικές, αρχαιολογικές και ανθρωπολογικές σπουδές».

Sant' Elia, A. (1914). *Futurist Architecture*, [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.unknown.nu/futurism/architecture.html>> [προσπελάστηκε 08.02.2015].

Scharf, A. (1962). Painting, Photography, and the Image of Movement, *The Burlington Magazine*, 104(710), 186 & 188-195.

Schmidgen, H. (2004). Pictures, Preparations, and Living Processes: The Production of Immediate Visual Perception (Anschauung) in Late-19th-Century Physiology, *Journal of the History of Biology*, 37(3), 477-513.

Severini, G. (1913). Introduction. In: *The Futurist Painter Severini Exhibits His Latest Works*, exh. cat. (Marlborough Gallery, London).

Simmel, G. (2003). The Metropolis and Mental Life. In: Harrison, C. & Wood, P. (eds.), *Art in theory, 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell, 132-136.

Σιώκας, Γ. (2013). *Ο Μοντερνισμός – Η Νεωτερικότητα*, [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://diavasinet.gr/%CE%BF-%CE%BC%CE%BF%CE%BD%CF%84%CE%B5%CF%81%CE%BD%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82-%CE%B7-%CE%BD%CE%B5%CF%89%CF%84%CE%B5%CF%81%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%84%CE%B7%CF%84%CE%B1//>>> [προσπελάστηκε 08.02.2015].

Soffici, A. (1958). La pittura futurista, *Lacerba*, 1913. In: *Archivi del Futurismo*, 1, Rome: Maria Drudi Gambillo & Teresa Fiori.

Σόλομον, Ρ. Κ., & Χίγκινς, Κ. Μ. (2012). *Τι είπε στ' αλήθεια ο Νίτσε*, μτφρ. Β. Κιμούλης, Αθήνα: Μεταίχμιο.

Spencer, H. (1871-1872). *The Principles of Psychology*. 3^η έκδ. 2 τόμ. New York: D. Appleton.

Stam, R. (2006). *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, μτφρ. Κ. Κακλαμάνη, επιμ. Ε. Στεφάνη, Αθήνα: Πατάκης.

Σταυρίδης, Σ. (2005). Ο κινηματογράφος και η ρυθμική της πόλης, *Αρχιτέκτονες*, 53, 60-62.

Stein, J. (2001). Reflection of time, space and timespace compression and technology in the nineteenth century. In: May, J. & Thrift, N. (eds.). *TimeSpace: Geographies of Temporality*, London and New York: Routledge, 106-119.

Synnott, A. (1992). Tomb, Temple, Machine and Self: The Social Construction of the Body, *The British Journal of Sociology*, 43(1), 79-110.

Τίσνταλ, Κ., & Μποτσόλα, Α. (1984). *Φουτουρισμός*, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ, Αθήνα: Υποδομή.

Τζιόβας, Δ. (2000). *Η κυριαρχία της νεωτερικότητας*, [Διαδίκτυο]. Διαθέσιμο από: <<http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=129186>> [προσπελάστηκε 08.02.2015].

Turvey, M. (2002). The Avant-Garde and the “New Spirit”: The Case of “Ballet mecanique”, *October*, 102, 35-58.

Wartenberg, T. E. (2006). Beyond Mere Illustration: How Films Can Be Philosophy, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64(1), Special Issue: Thinking through Cinema: Film as Philosophy, 19-32.

Wellmann, J. (2011). Science and Cinema, *Science in Context*, 24(3), 311-328.

Welle, J. P. (2000). Film on Paper: Early Italian Cinema Literature, 1907-1920, *Film History*, 12(3), Early Italian Cinema, 288-299.

Van Gogh, V. (1975). *The Complete Letters of Vincent Van Gogh*, Vol. 3, New York: Graphic Society.

Χαραλαμπίδης, Α. (1990). *Η Τέχνη του Εικοστού Αιώνα, 1. 1880-1920*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Φιλμογραφία

Alberto Cavalcanti, *Rien que les heures* (Τίποτα παρά μόνο οι Ώρες) (1926)

Charlie Chaplin, *Modern Times* (Μοντέρνοι Καιροί) (1936)

Marcel L' Herbier, *L' Inhumaine* (Ο Απάνθρωπος) (1923)

Fritz Lang, *Metropolis* (Μητρόπολη) (1927)

Fernand Legér, *Ballet Mécanique* (Μηχανικό Μπαλέτο) (1924)

Walter Ruttmann, *Berlin: Symphony of a Big City* (Βερολίνο: Συμφωνία μιας Μεγάλης Πόλης) (1927)

Dziga Vertov, *Kino-Glaz* (Κινηματογράφος-Μάτι) (1924)

Dziga Vertov, *The Man with the Movie Camera* (Ο Άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή) (1929)