

ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ Ε.Μ.Π.

ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ν. ΚΑΤΣΟΥΝΩΤΟΣ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ Δ.Π.Μ.Σ.
ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ - ΧΩΡΟΣ - ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

**Η ΜΕΤΑΒΟΛΗ ΤΩΝ ΑΝΤΙΛΗΠΤΙΚΩΝ
ΣΧΗΜΑΤΩΝ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ
ΣΤΟΝ ΧΩΡΟ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**
Η Κινηματογραφική Πρωτοπορία του 1920

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: Κ.ΜΩΡΑΪΤΗΣ
ΕΠΙΤΡΟΠΗ - ΣΥΜΒΟΥΛΟΙ: Γ.ΡΑΠΤΗ - Θ.ΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΣ

Η ΜΕΤΑΒΟΛΗ ΤΩΝ ΑΝΤΙΛΗΠΤΙΚΩΝ ΣΧΗΜΑΤΩΝ ΤΗΣ
ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ ΣΤΟΝ ΧΩΡΟ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Η Κινηματογραφική Πρωτοπορία του 1920

ΑΘΗΝΑ 2019

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Τα διανοητικά και παραστατικά σχήματα του λόγου, με τα οποία μια κοινωνία ερμηνεύει την πραγματικότητα και αντιστοιχούν στο συνολικό πολιτισμικό της πεδίο, εξελίσσονται διακρίνοντας τις ιστορικές περιόδους της ανθρώπινης σκέψης. Η τέχνη, όπως και οι έτερες γνωσιακές περιοχές, διαγράφει μια μη ομαλή και μη ευθύγραμμη πορεία, που διαφοροποιείται από τη διαδικασία διαρκούς επισώρευσης γνώσης και περιλαμβάνει αναταράξεις, συμπυκνώσεις, αραιώσεις και σημειακές ρήξεις με το παρελθόν.

Η μελέτη έχει ως αντικείμενο τη μετάβαση μεταξύ διαφορετικών αντιλήψεων στον χώρο της τέχνης. Η καλλιτεχνική πρωτοπορία του 1920 διερευνάται ως φορέας της μεταβολής που συντελείται στις αρχές του αιώνα στην Κ.Ευρώπη και αντιστοιχεί στο πέρασμα από τον Ρομαντισμό στο Μοντέρνο κίνημα, ενώ η κινηματογραφική της παραγωγή ως η κορύφωση της εκδήλωσης και η παράστασή της. Στην αρχαιολογική ανασκαφή για την αναζήτηση των αίτιων και των αιτιατών του φαινομένου, των όρων, των προϋποθέσεων και των συνθηκών υπό τις οποίες αντικαθίσταται το παλιό και αναδύεται η νέα κανονικότητα, επιλέγεται, ως ερευνητικό εργαλείο, η σπονδυλωτή αφήγηση.

Η αλληλουχία θεωριών των M.Foucault, G.Bachelard, T.Kuhn, P.Bürger, W.Benjamin, με αναφορές ενίοτε σε διαφορετικά αντικείμενα και ιστορικές περιόδους, υποστηρίζει ισάριθμες αφηγήσεις διερεύνησης του φαινομένου και των αποτελεσμάτων του στην τέχνη, που προσεγγίζουν βαθμιαία το κινηματογραφικό παράδειγμα, ενώ οι θέσεις της N.Heinich συνδέουν τις εποχές, αναδεικνύοντας την επίδραση των πρωτοποριακών μετασχηματισμών στη σημερινή τέχνη. Με την αξιοποίηση διαφορετικών γνωσιακών περιοχών, Γνωσιολογίας (Επιστημολογίας), Αισθητικής, Κοινωνιολογίας για την ερμηνεία της αντιληπτικής μεταβολής, επιδιώκεται η εύρεση αντιστοιχιών και στοιχείων συμπόρευσης και συνδιαλλαγής μεταξύ της τέχνης και των άλλων πεδίων του επιστητού και δηλώνεται η ισότιμη συμμετοχή του καλλιτεχνικού χώρου και δη της κινούμενης εικόνας στο ευρύτερο γνωσιακό σύνολο.

Η απόσπαση θραυσμάτων της πραγματικότητας και η συρραφή τους, ως μέθοδος αναδιατύπωσης, αποτελεί το σημείο συνάντησης της παρούσας διερεύνησης με το κινηματογραφικό μέσο. Η γενεσιουργός αρχή της κινούμενης εικόνας εμπνέει και προκαλεί τον τρόπο ανάλυσης του προϊόντος της.

ABSTRACT

The intellectual and representational forms of discourse, in which a society perceives reality and corresponds to its overall cultural field, evolve in discerning the historical periods of human thought. Art, as with other fields of knowledge, plots a non-smooth and non-straight route that differs from the process of permanent accumulation of knowledge that includes disturbances, compactions, dilutions and point ruptures with the past.

The subject of this research is the transition between different perceptions in the field of Art. The avant-guard Art of 1920 is considered as a vector of change, which took place at the beginning of the 20th century in Western Europe, and corresponds to the transition from Romanticism to the Modern movement. The avant-guard film production is being researched as the culmination of the process and its representation. A modular narrative is chosen as a research tool in the 'archaeological excavation' searching for the causes and effects of the phenomenon, the terms and conditions under which the old is replaced and the new normality emerges.

A sequence of theories by M.Foucault, G.Bachelard, T.Kuhn, P.Bürger, W.Benjamin, at times referring to different subjects and historical periods, supports equal number of narrative studies of the phenomenon and its effects in art, gradually approach the Cinematic paradigm. N.Heinich's points of view link the periods, highlighting the effects of pioneering transformations on contemporary Art. Utilizing different fields of knowledge (epistemology, aesthetics, sociology) for the interpretation of perceptual change, the research seeks to find equivalencies and elements of correspondence and dialogue between Art and the other fields of knowledge and declares the equal participation of Art and specifically Cinema to the overall knowledge.

The detachment of reality fragments and their reassembly, as a method of repetition, is the nodal point of this research with Cinema. The originating principle of the moving image inspires and generates the method of analyzing its product.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ [11]

ΕΙΣΑΓΩΓΗ [12]

- Η εξελικτική μετάβαση που συμβαίνει στον χώρο της τέχνης στις αρχές του 20^{ου} αιώνα και η πειραματική κινηματογραφική παραγωγή ως προϊόν της [12]
- Ερευνητικό αντικείμενο [15]
- Στόχος της έρευνας [16]
- Μεθοδολογία [16]
- Περιεχόμενο - Δομή κειμένου [19]
- Η αναζήτηση της παράστασης αμφισβήτησης και μεταβολής στο κινηματογραφικό μέσο. [20]

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α'

Μακροσκοπική θεώρηση - Γνωσιολογική (Επιστημολογική) προσέγγιση της διαδικασίας μετάβασης [27]

ΑΦΗΓΗΣΗ 1^η : Οι παράγοντες που επηρεάζουν την έρευνα – έκφραση του υποκειμένου σύμφωνα με τη θεώρηση του M.Foucault [28]

- 'A priori' και 'a posteriori' γνώσεις [28]
- Ιστορικό 'a priori' – Η 'επιστήμη' του M.Foucault [29]
- Η 'αρχαιολογική ανασκαφή' στο πεδίο της γνώσης – Η αποκάλυψη των ασυνεχειών [30]
- Ο 'θάνατος του υποκειμένου', ως ευκαιρία ανάδειξης μιας νέας θεώρησης της γνώσης [32]
- Η ρήξη στα αντιληπτικά σχήματα της πραγματικότητας εντός της 'επιστήμης' [33]
- Η 'μοντέρνα επιστήμη' και η έκφρασή της από τους καλλιτεχνικούς κύκλους [34]

ΑΦΗΓΗΣΗ 2^η: Ο ρόλος του ερευνητή στο νέο επιστημονικό πεδίο σύμφωνα με τον G.Bachelard [41]

- Οι ασυνέχειες – ρήξεις στην πορεία της επιστήμης [41]
- Τα 'επιστημολογικά εμπόδια' – Η πορεία της επιστήμης ως ακολουθία 'διορθωμένων λαθών' [42]
- Η διαδικασία προσπέρασης των 'επιστημολογικών εμποδίων' από τους καλλιτέχνες στις αρχές του 20^{ου} αιώνα [43]

ΑΦΗΓΗΣΗ 3^η: Η Παραδειγματική διαδοχή – Το μοντέλο εξέλιξης της επιστήμης του T.Kuhn [44]

- Η ακολουθία των 'επάλληλων κύκλων' [44]
- Η διαδικασία διαδοχής των 'Παραδειγμάτων' [44]

- 'Παράδειγμα' και 'επιστήμη': Οι διαφορετικές μονάδες ανάλυσης της Γνωσιολογίας [47]
- Απόπειρα μετάθεσης της θεωρίας του Kuhn στην περιοχή της τέχνης [49]
- Η συμβολή του κινηματογραφικού μέσου και ο πειραματισμός σε ανοικτό περιβάλλον [55]

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β'

'Εκ του σύνεγγυς' ανάλυση – Αισθητική προσέγγιση [57]

ΑΦΗΓΗΣΗ 4^η: Οι συνθήκες εμφάνισης της πρωτοπορίας και ο ρόλος της στην εξέλιξη της τέχνης κατά τον P.Bürger [58]

- Ασυγχρονίες και επιμέρους ασυνέχειες στις ειδικότητες της τέχνης. [58]
- Η προσέγγιση του ιδεώδους της αυτονομίας στην τέχνη ως αίτιο αντίδρασης των κινημάτων της πρωτοπορίας [58]
- Η διεκυστίνδα μορφής – περιεχομένου [61]
- Η σχέση με την κοινωνία ως όρος ύπαρξης της τέχνης [62]
- Η δυνατότητα αυτοκριτικής της τέχνης [62]
- Η αυτοκριτική του θεσμού της τέχνης μέσα από την άρση του [63]
- Το μη οργανικό έργο τέχνης – Η 'εκδήλωση' αντί του έργου [64]
- Η μειωμένη συμμετοχή του υποκειμένου παραγωγής [67]
- Αναγωγή του παραδείγματος στη θεωρία του P.Bürger – Οι πειραματικές κινηματογραφικές ταινίες της δεκαετίας του '20 ως έργα πρωτοπορίας [70]

- A. Η αναζήτηση της έκφρασης της πρωτοπορίας στον κινηματογράφο – Η πλατφόρμα σύμπραξης και πειραματισμού [70]
- B. Η ενσωμάτωση της τέχνης στην κοινωνία μέσω της ενιαίας τέχνης – Το ιδεώδες του *Gesamtkunstwerk* [73]
- Γ. Η άρση της τέχνης και του πολιτισμού γενικότερα με την καταστροφή τους – Εξέλιξη μέσω της αποδόμησης [80]
- Δ. Η διαδικασία μετασχηματισμού του περιεχομένου των έργων από την αμφισβήτηση στην άρνηση και στην επανασύνδεση μέσω νέων πτυχών της πραγματικότητας [81]
 1. Η αναζήτηση της πνευματικότητας των άυλων τεχνών στον κινηματογράφο [83]
 2. Η αποδόμηση του περιεχομένου των κινηματογραφικών ταινιών [87]
 3. Η κατάλυση της αφήγησης [89]
 4. Η συστηματοποίηση της άρνησης [90]
 5. Η απόδοση του κινηματογραφικού έργου ως καθημερινή τυχαία διαδικασία [93]
 6. Η υποστήριξη της μεταβολής από το κινηματογραφικό μέσο με τεχνικές καινοτομίες [94]

ΑΦΗΓΗΣΗ 5^η: Η αλληγορική διάσταση του έργου τέχνης κατά τον W.Benjamin. Η επίδοση χαρακτηριστικών των έργων του μπαρόκ στην τέχνη της πρωτοπορίας και η αλληγορική καταγωγή του κινηματογράφου. [97]

- Η αναγνώριση του αλληγορικού έργου τέχνης [97]
- Η απόδοση των χαρακτηριστικών της αλληγορίας στα πρωτοποριακά έργα τέχνης [98]
- Η αλληγορική διάσταση της κινηματογραφικής παραγωγής της πρωτοπορίας [101]
 - A. Βίαιη απόσπασση και άναρχη συρραφή [101]
 - B. Η έκφραση της μελαγχολίας του καλλιτέχνη [104]
 - Γ. Η απόδοση του αλληγορικού έργου ως 'διαρκές παρόν' [106]
 - Δ. Η πρόσληψη του αλληγορικού έργου ως παρακμή - Το 'ιπποκράτειο προσωπείο' της Ιστορίας [109]

Το τέλος της πρωτοπορίας [109]

Αποτίμηση της διαδικασίας μετάβασης [111]

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ'

Αποτελέσματα της διερεύνησης [115]

Η σύσταση μιας νέας αφήγησης [116]

Συμπεράσματα - Διαπιστώσεις [121]

ΕΠΙΛΟΓΟΣ - ΠΡΟΕΚΤΑΣΕΙΣ ΣΤΗ ΣΗΜΕΡΙΝΗ ΕΠΟΧΗ [125]

ΑΦΗΓΗΣΗ 6^η : Το 'Παράδειγμα' της σύγχρονης τέχνης σύμφωνα με την N.Heinich [125]

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ [128]

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ [129]

ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΕΙΚΟΝΩΝ [134]

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα μελέτη έχει ως αφορμή το βιβλίο της σκηνοθέτιδας Στέλλας Θεοδωράκη 'Κινηματογραφικές Πρωτοπορίες' του 1990 από τις εκδόσεις Νεφέλη, όπου η πειραματική παραγωγή αναλύεται ως φαινόμενο, που επεκτείνεται και σε έτερες χρονικές περιόδους του 1920, στη δεκαετία του 1960 και σε περιοχές πέραν της Κ.Ευρώπης, όπως τη Σοβιετική Ένωση και την Αμερική. Η συστηματική διερεύνηση της εν λόγω διατριβής έχει γίνει με βάση την εικόνα των ταινιών, περιλαμβάνοντας ιδιαίτερα χρήσιμες πληροφορίες για τις επιρροές και τις συνθήκες που επέδρασαν στη δημιουργία τους. Η συγγραφέας του βιβλίου παρουσιάζει το φαινόμενο χωρίς να το αξιολογεί, όσο βεβαίως κάτι τέτοιο είναι δυνατό από έναν μελετητή που συνδέεται με το αντικείμενο του. Ο λόγος, μου αποκαλύφτηκε σε προχωρημένο στάδιο της διερεύνησης μου και είναι σημαντικός: Η Πρωτοπορία αφορά μια διαδικασία μετάβασης μεταξύ δύο κοσμοθεωρήσεων. Τα κινηματογραφικά της έργα, που συνιστούν ιδιαίτερη κατηγορία, αποτελούν παράσταση του μετασχηματισμού, με αξιώσεις, κυρίως, ως προς τον ρόλο τους στην εξέλιξη – μεταβολή στα αντιληπτικά σχήματα της τέχνης.

Το ενδιαφέρον μου για τους ανοίκειους, ακόμα και σήμερα μετά από έναν αιώνα, κινηματογραφικούς πειραματισμούς της δεκαετίας του 1920 με οδήγησε στην αναζήτηση περαιτέρω στοιχείων και τη διενέργεια μιας επιπλέον μελέτης, ως συνεισφοράς γνώσης σε μια διαρκή ερμηνεία της πραγματικότητας. Το Δ.Π.Μ.Σ. της Αρχιτεκτονικής Σχολής του Ε.Μ.Π. μου έδωσε τη δυνατότητα και τα εφόδια, μέσα από τα μαθήματά του, να συμμετέχω στην ευρύτερη ερευνητική διαδικασία. Γι αυτό θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά, πέραν της Σ.Θεοδωράκη για την εξαιρετική μελέτη της που αποτέλεσε πηγή έμπνευσής μου και από την οποία απέσπασα πολύτιμες γνώσεις, τους καθηγητές του Μεταπτυχιακού προγράμματος και ιδιαίτερα τον Κ.Μωραΐτη, επιβλέποντα της Διπλωματικής εργασίας μου και τους συμβούλους Γ.Ράπτη και Θ.Ζαφειρόπουλο για την πολύτιμη βοήθειά τους και τον χρόνο που μου διέθεσαν. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους Α.Αριστειδοπούλου, Δ.Δελληβασίλη, Κ.Μωρέττη, Χ.Μαρσέλου και Σ.Κατσουνωτό για τη συνεισφορά, την υποστήριξή τους και τις ενδιαφέρουσες συζητήσεις που είχα μαζί τους.

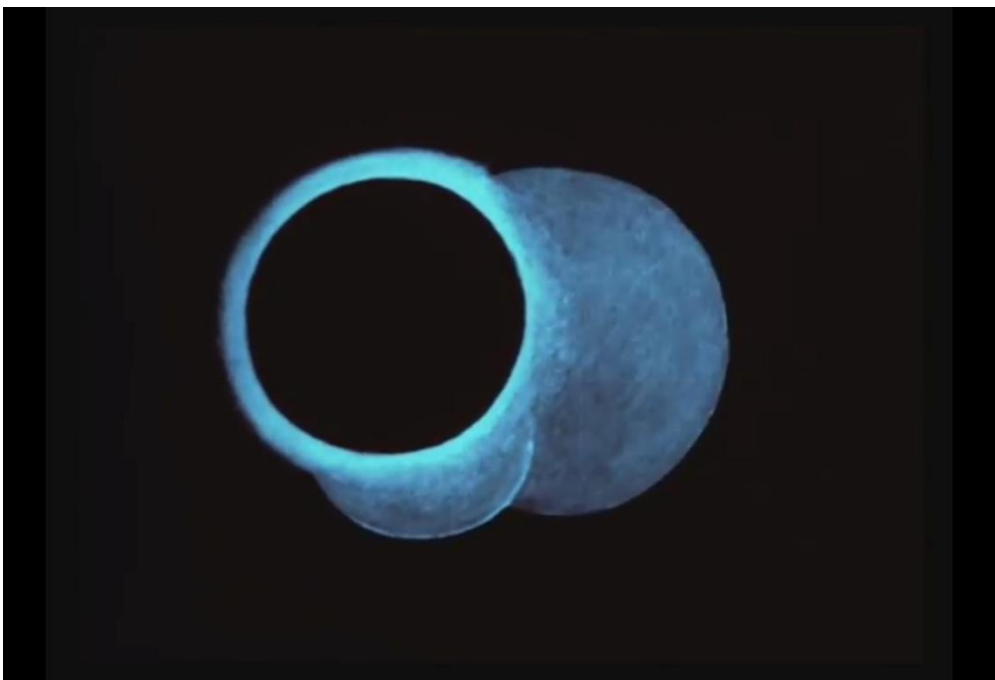
Η εξελικτική μετάβαση που συμβαίνει στον χώρο της τέχνης στις αρχές του 20^{ου} αιώνα και η πειραματική κινηματογραφική παραγωγή ως προϊόν της.

Μια μεταβολή των αντιληπτικών σχημάτων της πραγματικότητας εκτείνεται από τη διαδικασία αντικατάστασης μιας θεώρησης εντός των ορίων μιας επιστημονικής ειδικότητας, μέχρι την αλλαγή κοσμοθεώρησης ενός κοινωνικού συνόλου. Η ερμηνεία της, ως αντικείμενο έρευνας, διεξάγεται εμμέσως, διερευνώντας τις συνθήκες που την προκαλούν και την κατευθύνουν και τα αποτελέσματά της στο πεδίο που λαμβάνει χώρα. Η καλλιτεχνική πρωτοπορία του 1920 μπορεί να μελετηθεί ως φορέας της μεταβολής που συμβαίνει στον χώρο της τέχνης στις αρχές του αιώνα και επιτελεί το πέρασμα από τον Ρομαντισμό στο Μοντέρνο κίνημα, ενώ η κινηματογραφική της παραγωγή ως η κορύφωση της εκδήλωσης και η παράστασή της.

Στις αρχές του 20ου αιώνα στην Κ.Ευρώπη η ουτοπία της βιομηχανικής κατασκευής του μέλλοντος μοιάζει αυταπάτη, καθώς ανυπέρβλητα εμπόδια αποκαλύπτουν την αδυναμία των υφιστάμενων ορισμών να καλύψουν τα κενά από τη μετατόπιση στα αντιληπτικά σχήματα της πραγματικότητας. Ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος και οι επιπτώσεις του, επιβεβαιώνουν την αποτυχία του συστήματος να δημιουργήσει τις συνθήκες ενός ουμανιστικού πολιτισμού. Η τέχνη ως καταφύγιο έκφρασης του ατόμου εντείνει τις προσπάθειες της να ανταποκριθεί στις νέες προκλήσεις που τίθενται, εξετάζοντας πειραματικές συνθετικές μεθόδους και καινοτόμες δομές επίλυσης των προβλημάτων, που στοχεύουν στη διασύνδεση με τα φιλοσοφικά και επιστημονικά ρευμάτων της εποχής και την πραγμάτωση των θεωριών τους. Πρωτοποριακοί καλλιτέχνες αποστασιοποιούνται από τους προφανείς ορισμούς, αρνούνται, απορρίπτουν το παρελθόν και επιζητούν 'πεισματικά' την καταστροφή του. Εγκαθιστούν ενσυνείδητες εννοιολογικές ασυνέχειες με το ισχύον κανονιστικό πλαίσιο και αποκόπονται από την υφιστάμενη πολιτισμική παραγωγή, δημιουργώντας αντιληπτικά ρήγματα με τους σύγχρονους τους τρόπους παράστασης, ώστε στη συνέχεια να διαπραγματευτούν τη διάρθρωση των νέων ορισμών της πραγματικότητας. Η κατάλυση της μοναδικής 'αλήθειας' συνοδεύεται από την εκδήλωση πολλαπλών ερμηνειών του πραγματικού, που αναπτύσσονται διαδοχικά ή και ταυτόχρονα, από τη σύσταση πληθώρας καλλιτεχνικών κινήσεων και τη διατύπωση των προτάσεων τους σε δεκάδες μανιφέστα. Η Αφαίρεση, ο Φουτουρισμός, το Dada, ο Σουρεαλισμός και ποικίλα παρακλάδια και υποδιαιρέσεις τους, γεννιούνται από την αντίδραση προς το υφιστάμενο πλαίσιο ορισμών και διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην εξελικτική διαδικασία της τέχνης.



ΕΙΚ. 1: 'Die arme Jenny' (1912) του Urban Gad (Ταινία μυθοπλασίας)



ΕΙΚ. 2: 'Opus II' (1921) του Walter Ruttmann (Από τις πρώτες Αφαιρετικές ταινίες)

MANIFESTE DADA 1918.

Pour lancer un manifeste, il faut vouloir A.B.C. foudroyer contre 1. 2. 3.

s'énervier et aiguïser les ailes pour conquérir et répandre de petits et de grands a. b. c.

signer, crier, jurer, arranger la prose sous une forme d'évidence absolue, irréfutable, prouver son nonplus-ultra et soutenir que la nouveauté ressemble à la vie comme la dernière apparition d'une cocotte prouve l'essentiel de Dieu. Son existence fut déjà prouvée par l'accordéon, le paysage et la parole douce. ■ Imposer son A.B.C. est une chose naturelle, — donc regrettable. Tout le monde le fait sous forme de cristalbluffadone, système monétaire, produit pharmaceutique, jambe nue conviant au printemps ardent et stérile. L'amour de la nouveauté est la croix sympathique, fait preuve d'un jeun'entouffisme naïf, signe sans cause, passager, positif. Mais ce besoin est aussi vieilli. En documentant l'art avec la suprême simplicité: nouveauté, on est humain et vrai pour l'amusement, impulsif vibrant pour crucifier l'ennui. Au carrefour des lumières, alerte, attentif en guettant les années, dans la forêt. ■

J'écris un manifeste et je ne veux rien, je dis pourtant certaines choses, et je suis par principe contre les manifestes, comme je suis aussi contre les principes (désillitres pour la valeur morale de toute phrase — trop de commodité; l'approximation fut inventée par les impressionnistes.) ■ J'écris ce manifeste pour montrer qu'on peut faire les actions opposées ensemble, dans une seule fraîche respiration; je suis contre l'action; pour la continuelle contradiction pour l'affirmation aussi, je ne suis ni pour ni contre et je n'explique car je hais le bon-sens.

DADA — voilà un mot qui mène les idées à la chasse; chaque bourgeois est un petit dramaturge, invente des propos différents, au lieu de placer les personnages convenables à la qualité de son intelligence, chrysalides sur les chaises, cherche les causes ou les buts (suivant la méthode psycho-analytique qu'il pratique) pour cimenter son intrigue, histoire qui parle et se définit. ■ Chaque spectateur est un intrigant, s'il cherche à expliquer un mot: (connaître!) Du refuge outé des complications serpentine il laisse manipuler ses instincts. De là les malheurs de la vie conjugale.

Expliquer: Amusement des ventrerouges aux moulins de crânes vides.

■ Dada ne signifie rien.

Si l'on trouve futile et l'on ne perd son temps pour un mot qui ne signifie rien. . . .

La première pensée qui tourne dans ces têtes est d'ordre bactériologique: trouver son origine étimologique, historique ou psychologique, au moins. On apprend dans les journaux que les nègres Krou appellent la queue d'une vache sainte: DADA. Le cube et la mère en une certaine contrée d'Italie: DADA. Un cheval en bois, la nourrice, double affirmation en russe et en roumain: DADA. Des savants journalistes y voient un art pour les bébés, d'autres saints Jésus appellent les petits enfants du jour, le retour à un primitivisme sec et bruyant, bruyant et monotone. ■ On ne construit sur un mot la sensibilité; toute construction converge à la perfection qui ennuie, idée stagnante d'un marécage doré, relatif produit humain. L'œuvre d'art ne doit pas être la beauté en elle-même, car elle est morte; ni gale ni triste, ni claire ni obscure, réjouir ou maltraiter les individualités en

leur servant les gâteaux des auréoles saintes ou les sueurs d'une course cambré à travers les atmosphères. Une œuvre d'art n'est jamais belle, par décret, objectivement, pour tous. La critique est donc inutile, elle n'existe que subjectivement, pour chacun, et sans le moindre caractère de généralité. Croit-on avoir trouvé la base psychique commune à toute l'humanité? L'essai de Jésus et la bible couvrent sous leurs ailes larges et bien-veillantes: la merde, les bêtes, les journées. Comment veut-on ordonner le chaos qui constitue cette infinie informe variation: l'homme? Le principe: „aime ton prochain“ est une hypocrisie. „Connais-toi“ est une utopie, mais plus acceptable, contient la méchanceté aussi. Pas de pitié. Il nous reste après le carnage, l'espoir d'une humanité purifiée.

Je parle toujours de moi puisque je ne veux convaincre, je n'ai pas le droit d'entraîner d'autres dans mon fleuve, je n'oblige personne à me suivre et tout le monde fait son art à sa façon, s'il connaît la joie montant en flèches vers les couches astrales, ou celle qui descend dans les mines aux fleurs de cadavres et de spasmes fertiles. Stalactytes: les chercher partout, dans les crêches agrandies par la douleur, les yeux blancs comme les lièvres des anges. ■

Ainsi naquit DADA*) d'un besoin d'indépendance, de méfiance envers la communauté. Ceux qui appartiennent à nous gardent leur liberté. Nous ne reconnaissons aucune théorie. Nous avons assez des académies cubistes et futuristes: laboratoires d'idées formelles. Fait-on l'art pour gagner l'argent et caresser les gentils bourgeois? Les rimes sonnent l'assonance des monnaies et l'inflexion glisse le long de la ligne du ventre au profil. Tous les groupements d'artistes ont abouti à cette banque en chevauchant sur de diverses comètes. La porte ouverte aux possibilités de se vautrer dans les coussins et la nourriture.

Ici nous jetons l'ancre, dans la terre grasse. Ici nous avons le droit de proclamer, car nous avons connu les frissons et l'éveil. Revenants ivres d'énergie nous enfonçons le triton dans la chair insoucieuse. Nous sommes ruissellements de malédictions en abondance tropique de végétations vertigineuses, gomme et pluie est notre sueur, nous saignons et brûlons la soif, notre sang est vigoureux.

Le cubisme naquit de la simple façon de regarder l'objet: Cézanne peignait une tasse 20 centimètres plus bas que ses yeux, les cubistes la regardent tout d'en haut; d'autres compliquent l'apparence en faisant une section perpendiculaire et en l'arrangeant sagement à côté. (Je n'oublie pourtant les créateurs, ni les grandes raisons et la matière qu'ils rendirent définitive.) ■ Le futuriste voit la même tasse en mouvement, succession d'objets un à côté de l'autre et ajoute malicieusement quelques lignes-forces. Cela n'empêche que la toile soit une bonne ou mauvaise peinture destinée au placement des capitaux intellectuels. Le peintre nouveau crée un monde, dont les éléments sont aussi les moyens, une œuvre sobre et définie, sans argument. L'artiste nouveau proteste: il ne peint plus (reproduction symbolique et illusionniste) mais crée directement en pierre, bois, fer, étain, des rocs des organismes locomotives pouvant être tournés de tous les côtés par le vent limpide de la sensation momentanée. ■ Toute œuvre picturale ou plastique est inutile;

*) en 1916 dans le CABARET VOLTAIRE à Zurich.

Σημείο σύγκλισης των κινημάτων καθίσταται η επαναφορά της αμφίδρομης σχέσης της τέχνης με την κοινωνία μέσω της συνέργειας των καλλιτεχνικών περιοχών για μία ενιαία τέχνη. Στις αποκλίσεις τους λαμβάνεται η διαφορετική ιδεολογική προσέγγιση για την αντιμετώπιση των προβλημάτων και των προκλήσεων τους.

Ο κινηματογράφος, η νέα τέχνη με μόλις δύο δεκαετίες ζωής, αντιμετωπίζεται ως πρόσφορο πεδίο εντατικών πειραματισμών και πλατφόρμα σύζευξης των συνιστωσών της τέχνης από καλλιτέχνες όλων των ειδικοτήτων, που διευρύνουν τα όρια των περιοχών τους και εμβαθύνουν σε υβριδικές κατασκευές με τη συμμετοχή όλων των επιμέρους εκφάνσεων του καλλιτεχνικού χώρου. Η κινούμενη εικόνα, πέραν της θεώρησης της ως ανεξερεύνητου πολλά υποσχόμενου πεδίου διερεύνησης, συνδέεται με τη μεταβολή, έννοια που κυριαρχεί στις επιστημονικές και φιλοσοφικές αναζητήσεις, συζητήσεις και διενέξεις τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Η μεταβολή για τους καλλιτέχνες της πρωτοπορίας αντιστοιχεί στην κίνηση και κατ' επέκταση στη ζωή και αναδεικνύεται σε πρωταρχική τους επιδίωξη.¹

Ερευνητικό Αντικείμενο

Αντικείμενο της μελέτης αποτελεί η διαδικασία μετάβασης μεταξύ διαφορετικών γνωσιακών αντιλήψεων στον χώρο της τέχνης, ο εντοπισμός των αίτιων και των αιτιατών του φαινομένου, των όρων, των προϋποθέσεων και των συνθηκών, υπό τις οποίες αντικαθίσταται το παλιό και αναδύεται η νέα κανονικότητα. Διερευνώνται οι παράγοντες που επιδρούν στο υποκείμενο παραγωγής, τους καλλιτέχνες, ώστε να αμφισβητήσουν το υφιστάμενο πλαίσιο δημιουργίας, να έρθουν σε ρήξη και να αρνηθούν τους παγιωμένους ορισμούς, επανακαθορίζοντας το κοινά αποδεκτό, με εξελικτικά αποτελέσματα στην ειδικότητά τους και γενικότερα στον θεσμό και το περιεχόμενο της τέχνης.

Ως παράδειγμα για τη διερεύνηση του αντικειμένου λαμβάνεται η τέχνη της πρωτοπορίας των αρχών του 20^{ου} αιώνα στην κεντρική Ευρώπη και ειδικότερα η έκφρασή της στον κινηματογράφο. Η πρωτοπορία εξετάζεται ως φορέας της μεταβολής που συντελείται την περίοδο εκείνη στην τέχνη, ενώ η καλλιτεχνική παραγωγή της ως η παράσταση μιας έντονης και εντατικής διαπραγμάτευσης για τη μετάβαση σε έναν διαφορετικό τρόπο αντίληψης του θεσμού και του περιεχομένου της τέχνης. Η κινηματογραφική παραγωγή της πρωτοπορίας, αν και συνιστά μια ξεχωριστή καλλιτεχνική κατηγορία, καθίσταται η κορύφωση της

¹ Η επίθεση των πρωτοποριακών κινημάτων προς την μεγαλοαστική τάξη και η απόδοση σ' αυτήν των ευθυνών της κατάρρευσης του κοινωνικού οικοδομήματος, έρχεται σε αντίθεση με τις θέσεις τους υπέρ της μηχανής και της τεχνολογίας (η μηχανή εξάλλου αποτελεί το γενεσιουργό αίτιο του κινηματογραφικού μέσου). Τα κινήματα, περιέργως, δε συνδέουν την αστική τάξη με την εκβιομηχάνιση, γεγονός που συνιστά μια από τις παραδοξότητες - αντιφάσεις που τα χαρακτηρίζει.

πρωτοπορίας, μιας γενικότερης αντίδρασης προς την αστική τάξη και την απάνθρωπη βιοτική πρακτική που αυτή πρεσβεύει.

Τίθεται η υπόθεση εργασίας, ότι από τη μελέτη της μεταβολής των αντιληπτικών σχημάτων στον χώρο της τέχνης του 1920 μπορούν να εξαχθούν χρήσιμα συμπεράσματα που ξεπερνούν τις ιστορικές συνθήκες εκδήλωσης του φαινομένου και δίνουν στοιχεία ερμηνείας ανάλογων μεταβολών, που εξακολουθούν να συμβαίνουν στη σύγχρονη εποχή.

Στόχος της έρευνας

Η έρευνα έχει ως στόχο τη μελέτη της κινηματογραφικής παραγωγής της πρωτοπορίας ως προϊόν μιας εξελικτικής διεργασίας, που λαμβάνει χώρα στην περιοχή της τέχνης στις αρχές του 20^{ου} αιώνα και επιτελεί τη μετάβαση από τον Ρομαντισμό στο Μοντέρνο κίνημα. Με την αξιοποίηση διαφορετικών γνωσιακών περιοχών, της Γνωσιολογίας (Επιστημολογίας), της Αισθητικής, της Κοινωνιολογίας για την ερμηνεία του κινηματογραφικού έργου, επιδιώκεται η εύρεση αντιστοιχιών και στοιχείων συμπόρευσης και συνδιαλλαγής μεταξύ της τέχνης και των άλλων πεδίων του επιστητού και δηλώνεται η ισότιμη συμμετοχή του καλλιτεχνικού χώρου και δη της κινούμενης εικόνας στο ευρύτερο γνωσιακό σύνολο. Η διερεύνηση του φαινομένου μεταβολής της τέχνης, μέσα από θεωρήσεις άλλων περιοχών και ειδικοτήτων, σκοπεύει σε μια επανερμηνεία που αποδέχεται την ετερότητα, αλλά επενδύει στον ενιαίο χώρο της γνώσης και τις διασυνδέσεις μεταξύ των αστερισμών της. Η κατάργηση των ορίων και των περιβλημάτων που διαπιστώνεται στη σύγχρονη σκέψη επιβάλλει την αναζήτηση νέων τρόπων αντίληψης, μέσα από σύνθετες μορφές που μπορούν να επανακαθορίσουν το πραγματικό.

Μέσα από τη μελέτη του κινηματογραφικού προϊόντος της πρωτοπορίας, του παραδείγματος της έρευνας, επιδιώκεται η αποδελτίωση του φαινομένου της μεταβολής και η εξαγωγή συμπερασμάτων που βρίσκουν εφαρμογή σε αντίστοιχες εξελικτικές διαδικασίες. Μια ενδεχόμενη 'επαναλαμβανόμενη' κατασκευή εξέλιξης δύναται να αποτελέσει εργαλείο ερμηνείας της σημερινής κατάστασης στην τέχνη και της κρίσης στον καλλιτεχνικό χώρο, που φαινομενικά συνδέεται με τα ευρύτερα κοινωνικά αδιέξοδα που καλούμαστε να αντιμετωπίσουμε.

Μεθοδολογία

- Η προς εξέταση ιστορική περίοδος χαρακτηρίζεται από έντονες και συχνά ακραίες αντιδράσεις - διαμαρτυρίες προς το υφιστάμενο κοινωνικό σύστημα και τον ρόλο της τέχνης από τα κινήματα της πρωτοπορίας με στόχο την κατάλυση των κοινά αποδεκτών ορισμών. Η αμφισβήτηση του προφανούς κανονιστικού πλαισίου επιφέρει απόπειρες αναπροσδιορισμού του με πειραματισμούς στα αντιληπτικά σχήματα της πραγματικότητας, που οδηγούν σε νέες, παράλληλα αναπτυσσόμενες, ατελείς και μη παγιοποιημένες προτάσεις, που προσβλέπουν στην αντικατάσταση των καθιερωμένων θεωρήσεων. Η απόπειρα αναδιαπραγμάτευσης των κοινά

αποδεκτών παραστατικών μέσων σε περίοδο κανονικότητας, δημιουργεί πολλαπλές εκδοχές, που αμφισβητούν τα πρότυπα και τελικά ανταγωνίζονται στην κατάληψη της θέσης του προφανούς. Η πολλαπλότητα των ορισμών και η συνύπαρξη πολλών 'αληθειών', νομιμοποιεί την υποκειμενικότητα των θεωρήσεων και επιτρέπει την αποδοχή και αναγνώριση της απρόσμενης ετερότητας. Ο προσδιορισμός της διαφοράς επιβεβαιώνεται μέσα από τη διάκριση συστημάτων πολλαπλών νοηματοδοτήσεων, γεγονός που καταδεικνύει την αδυναμία ισχύος του κανόνα και επιτρέπει την ανατροπή του. Η παραδειγματική αναφορά καλύπτει την κατάργηση της τυπολογικής προσέγγισης, που είναι εξαρτημένη από τα πρότυπα και τα αντιληπτικά στερεότυπα. Η αντίστιξη μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου δίνει τη θέση της σε ένα δίπολο με ασαφή - ρευστή σχέση, όπου οι έννοιες αλληλοδιεισδύουν, αντιστρέφονται ή ατονούν, απολύοντας το μονοσήμαντο του ορισμού τους. Τα όρια μεταξύ των υποκειμένων παραγωγής και πρόσληψης του έργου τέχνης μεταβάλλονται, αντίστοιχα, αποκαλύπτοντας νέες δυνατότητες, αλλά και νέες ευθύνες. Η κατάλυση της αξίας της εξειδίκευσης δίνει το δικαίωμα αντιμετάθεσης ρόλων, υποκειμενικής θεώρησης και συμμετοχής του καθενός στη δημιουργία.

- Η παράσταση της πραγματικότητας συντίθεται από τις αφηγήσεις των υποκειμένων της και κάθε νέα αφήγηση λειτουργεί ως συνιστώσα που τη διευρύνει και την επαυξάνει. Ως αφήγηση δεχόμαστε την πράξη επικοινωνίας μιας σειράς πραγματικών ή πλασματικών γεγονότων που περιλαμβάνει την υποκειμενική κρίση και είναι ο τρόπος συγκρότησης της ιστορίας, ενώ ως ιστορία ορίζουμε την αφήγηση τετελεσμένων γεγονότων. Η μέθοδος που επιλέγεται για την εξέλιξη της μελέτης βασίζεται σε μια σειρά αφηγήσεων, ερμηνειών επιστημονικών θεωριών, που αντιστοιχεί στα βήματα της διερεύνησης από το γενικό πλαίσιο όρων και προϋποθέσεων μιας μεταβολής κοσμοθεώρησης στο γνωσιακό χώρο, προς τις επιμέρους μεταβολές των επιστημικών αντιλήψεων, τις αιτίες και τα αιτιατά του ιστορικού παραδείγματος και την άντληση γενικών συμπερασμάτων για τη διαδικασία μεταβολής του 'επαναλαμβανόμενου' φαινομένου. Η επιλογή των αφηγήσεων γίνεται στοχευμένα από θεωρίες που προωθούν τον συλλογισμό, διερευνούν τη διαδικασία εξέλιξης του γνωστικού - επιστημικού αντικειμένου και προσεγγίζουν θεωρητικά το φαινόμενο της πρωτοπορίας και τα χαρακτηριστικά του προϊόντος της ως αλληγορικού έργου τέχνης. Η σπονδυλωτή διαδοχή των αφηγήσεων εκδιπλώνει μια νέα ερμηνεία για την εξελικτική μετάβαση μεταξύ διαφορετικών τρόπων αντίληψης και ερμηνείας του κόσμου. Οι αφηγήσεις - θραύσματα του πραγματικού αποσπώνται από τη συνολική θεώρηση του υποκειμένου τους και το συγκεκριμένο της για να επανασυνδεθούν σε μια νέα εκδοχή της διαδικασίας εξέλιξης των αντιληπτικών σχημάτων της πραγματικότητας.

- Αν και η πρωτοπορία συνιστά ένα ιστορικό ρεύμα καταγεγραμμένο στην πορεία του Μοντέρνου κινήματος, ο πολυδιάστατος χαρακτήρας της δεν επιτρέπει την προσέγγισή της με μονοσήμαντο ορισμό. Για

ερευνητικούς και μόνο, σκοπούς δεχόμαστε την περιγραφή της ιστορικού R.Schreiber, που συνοψίζει τις ερμηνευτικές θέσεις του P.Bürger, υπό την επίδραση των θέσεων της R.Krauss, του H.Foster και τις δικές της, υποστηρίζοντας ότι “ένα πρωτοποριακό έργο τέχνης θα πρέπει να αναδεικνύει μερικά από τα ακόλουθα χαρακτηριστικά: το στοιχείο της νεωτερικότητας, το τυχαίο, την αλληγορία ή το μοντάζ. Το κλειδί ωστόσο για τον εντοπισμό της ουσίας του πρωτοποριακού έργου τέχνης είναι η πρόθεση ενσωμάτωσής του στην καθημερινή ζωή. Επιπλέον, το πρωτοποριακό έργο τέχνης θα πρέπει να εκφράζει τάσεις απόσχισης και ριζοσπαστικής ρήξης με καλλιτεχνικές πρακτικές που έχουν προηγηθεί. Το κυριότερο, θα πρέπει να εμπεριέχει ορισμένα γνωρίσματα αυτού του συγκεκριμένου (κοινωνικο-πολιτικού) προσανατολισμού της σκέψης, που σήμερα συνθηθίζουμε να αποκαλούμε θεσμική κριτική”.²

- Η πρωτοποριακή κινηματογραφική παραγωγή στερείται του στοιχείου της μυθοπλασίας, γεγονός που διαφοροποιεί τις συγκεκριμένες πειραματικές προσπάθειες από άλλες εξίσου επαναστατικές και ρηξικέλευθες που διατηρούν την παραδοσιακή τους δομή.³ Η απόρριψη αυτού του χαρακτηριστικού επιτρέπει την αποδέσμευση - αποκοπή από το ισχύον κανονιστικό πλαίσιο, απαραίτητη προϋπόθεση για την άσκηση κριτικής στην τέχνη και συνιστά μέρος του ορισμού της κινηματογραφικής πρωτοπορίας.

- Η απόσπασση και η συρραφή, ως μέθοδος αναδιατύπωσης, αποτελούν το σημείο συνάντησης της παρούσας διερεύνησης με το κινηματογραφικό μέσο. Η γενεσιουργός αρχή της κινούμενης εικόνας προκαλεί τη μέθοδο ανάλυσης του προϊόντος της. Οι σκηνές προβάλλονται διαδοχικά, συμπληρώνοντας σταδιακά την επανερμηνεία του αντικειμένου, η παράσταση του οποίου προκύπτει εμμέσως από το ευρύτερο συγκείμενό του, τις συνθήκες που ‘επέβαλαν’ την παραγωγή του στον δημιουργό του, τα αποτελέσματα στο υποκείμενο πρόσληψης και την τέχνη γενικότερα.

- Η επιχειρούμενη υποχρεωτική κατάδυση στο παρελθόν απαιτεί μια αρχαιολογική ανασκαφή, όπου εμπλέκονται αντικειμενικά ιστορικά γεγονότα με εκτιμήσεις μελετητών και τις προθέσεις των πρωταγωνιστών, που αποκτούν υπόσταση στην καλλιτεχνική τους παραγωγή· σε συνδυασμό με τις προσωπικές ‘a priori’ και ‘a posteriori’ γνώσεις του διαμεσολαβητή - ερευνητή, διαπραγματεύονται μια νέα αλήθεια που έρχεται να προστεθεί ως νέα έκφανση στην πραγματικότητα. Η ανάδυση στο παρόν μεταφέρει τα ευρήματα μιας καταγεγραμμένης εξελικτικής μεταβολής, που μπορούν να αξιοποιηθούν για να προσεγγίσουν τη σημερινή τέχνη ‘εν κρίση’ και να την περιγράψουν ως μια διαδικασία μετασχηματισμού.

² Rachel Schreiber, “The ‘True’ Death of the Avant-Garde”, σ.7

³ Αναφερόμαστε σε σύγχρονες τους πειραματικές προσπάθειες που διατηρούν το στοιχείο της μυθοπλασίας, όπως π.χ. του Georges Méliès, του Friedrich W. Murnau, του Fritz Lang, του Robert Wiene, του Abel Gance και πολλών άλλων.

- Μια έρευνα, ακόμα και αν έχει καταλήξει σε συμπεράσματα, αποτελεί κομμάτι του συνόλου της γνώσης και προσβλέπει στην ένωση με το όλον. Η παρούσα μελέτη επιδιώκει να καταστεί φιλική στη συμπλήρωση και την πρόσθεση νέων αφηγήσεων που θα τη διευρύνουν και θα τη διαφωτίσουν περαιτέρω, ακολουθώντας τις νεώτερες επιστημονικές θεωρήσεις διερεύνησης του διαφεύγοντος αντικειμένου. Η σπονδυλωτή της κατασκευή αναφέρεται στη σωρευτική εξελικτική της διάσταση και ενθαρρύνει τη συμμετοχή στον προβληματισμό.

Περιεχόμενο - Δομή κειμένου

Η μελέτη διαρθρώνεται σε δύο επίπεδα ανάγνωσης, εκείνο των κεφαλαίων και εκείνο των αφηγήσεων. Η διάκριση στα τρία κεφάλαια περιλαμβάνει τη μακροσκοπική θεώρηση, τη Γνωσιολογική (Επιστημολογική) προσέγγιση του αντικειμένου, την 'εκ του σύνεγγυς' Αισθητική ανάλυση του ιστορικού παραδείγματος και την εξαγωγή συμπερασμάτων για το φαινόμενο. Το δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης περιλαμβάνει πέντε αφηγήσεις βασισμένες σε επιστημονικές θεωρίες, που ως σύνολο δημιουργούν μια νέα ερμηνεία για τη μεταβολή των αντιλήψεων στον χώρο της γνώσης και περιγράφουν το παράδειγμα της πρωτοπορίας και την έκφρασή της στον κινηματογράφο ως παράσταση της διαδικασίας μετάβασης. Μια επιπλέον αφήγηση συνδέει το παρελθόν με το ισχύον παράδειγμα της τέχνης σήμερα.

Το **Α' Κεφάλαιο** περιλαμβάνει τις 3 πρώτες αφηγήσεις που άπτονται στον τομέα της Γνωσιολογίας (Επιστημολογίας) και συνθέτουν τη μακροσκοπική θεώρηση της έρευνας.

Η 1η αφήγηση στηρίζεται στη θεωρία του M.Foucault για την 'επιστήμη' (épistémè⁴), μια ολοκληρωμένη κοσμοθεωρία, που αναφέρεται στο πολιτισμικό πλαίσιο εντός του οποίου 'δικαιούται να σκέπτεται' ο ερευνητής, ένα πεδίο ιστορικών 'a priori' γνώσεων, που τον προκαθορίζει και σε συνδυασμό με και τις 'a posteriori' γνωσιακές κατακτήσεις του περιορίζει τις δυνατότητες δράσης του. Η έκπτωση του υποκειμένου από το κέντρο της έρευνας, μια πιθανή μελλοντική εξέλιξη, είναι ικανή να ενεργοποιήσει τις ανενεργές κρυμμένες δυνάμεις της σκέψης.

Στη 2η αφήγηση αναλύεται η θεώρηση του G.Bachelard για τα επιστημολογικά εμπόδια που τίθενται ενώπιον του ερευνητή - επιστήμονα και δυσχεραίνουν την ανάδειξη του καινούργιου. Η θεώρηση του Γάλλου φιλοσόφου δέχεται ως παράδειγμα τη μεταβολή στο επιστημικό πεδίο των αρχών του 20ου αιώνα, υποδεικνύοντας την τομή - ασυνέχεια που λαμβάνει χώρα εκείνη την περίοδο στον χώρο της έρευνας, εξαιτίας των επιστημονικών ανακαλύψεων.

⁴ Ο όρος 'épistémè' αποδίδεται στα ελληνικά εξίσου με τις λέξεις 'επιστήμη', 'προεπιστήμη' και 'επιστημοσύνη'. Στην παρούσα μελέτη αποδεχόμαστε την απόδοση 'επιστήμη' που χρησιμοποιεί ο Κ.Παπαγιώργης στη μετάφραση του βιβλίου *Οι Λέξεις και τα Πράγματα* του Foucault.

Η 3η αφήγηση αξιοποιεί το εξελικτικό μοντέλο της επιστήμης του T.Kuhn, μια κατασκευή που περιγράφει τις μεταβολές που συντελούνται στον επιστημονικό χώρο ως μια διαδοχή επάλληλων κύκλων και επιτρέπει τη μελέτη μετάβασης μεταξύ των διαφορετικών αντιλήψεων της ίδιας επιστήμης, εν μέσω ασυνεχειών (ρήξεων μεταξύ των κύκλων) και αναταραχών (συμπυκνώσεων και αραιώσεων). Το 'Παράδειγμα' αποτελεί μονάδα συνολικής αντίληψης του κόσμου και χαρακτηρίζει ξεχωριστά τον κάθε τομέα της επιστήμης.

Στο **Β' Κεφάλαιο** η μελέτη επικεντρώνεται στο παράδειγμα της πρωτοπορίας του 1920 και της πρωτοποριακής κινηματογραφικής παραγωγής που διερευνάται ως προϊόν της εξελικτικής διαδικασίας της τέχνης. Συγκροτείται από ένα ζεύγος αφηγήσεων που ανήκουν στον χώρο της Αισθητικής και προσεγγίζουν το παράδειγμα μέχρι την επίδοση των χαρακτηριστικών του ως αλληγορίας.

Η 4η αφήγηση προκύπτει από τη *Θεωρία της Πρωτοπορίας* του P.Bürger, στην οποία στηρίζεται η διερεύνηση της κινηματογραφικής παραγωγής ως κορύφωση και αποτέλεσμα των διαδικασιών εξέλιξης και μέσω της αυτοκριτικής της τέχνης που συντελείται εκείνη την περίοδο. Το παράδειγμα διερευνάται ως αξιολογικό αντικείμενο στον εννοιολογικό χώρο, άμεσα συνδεδεμένο με το συγκεκριμένο του.

Η 5η αφήγηση αναφέρεται στην αλληγορική διάσταση του παραδείγματος η οποία αναδύεται μέσα από τη διατριβή του W.Benjamin για την *Καταγωγή του Γερμανικού Πένθιμου Δράματος*. Η ανάλυση των λογοτεχνικών έργων του Μπαρόκ ως αλληγορίες, από τον Γερμανό φιλόσοφο, δίνει το ερέθισμα για τη μετάθεση της θεώρησης και την αναζήτηση αντιστοιχιών στα πρωτοποριακά έργα τέχνης και ιδιαίτερα στην κινηματογραφική τους συνιστώσα.

Η μελέτη καταλήγει στο **Γ' Κεφάλαιο** με την απόπειρα σύστασης μιας νέας αφήγησης, ως αποτέλεσμα της σύνθεσης όλων των αφηγήσεων, την εξαγωγή συμπερασμάτων - διαπιστώσεων και τις προεκτάσεις στη σημερινή εποχή μέσα από την 6η (επιλογική) αφήγηση της N.Heinich.

Η αναζήτηση της παράστασης αμφισβήτησης και μεταβολής στο κινηματογραφικό μέσο

“Μια σπειροειδής μορφή περιστρέφεται προκαλώντας ζάλνη. Δίνει τη σκυτάλη σε έναν περιστρεφόμενο δίσκο. Τα δύο στοιχεία συνεχίζουν σε τέλεια εναλλαγή μέχρι το τέλος: μια σπειροειδής μορφή, ένας δίσκος. Κάθε δίσκος φέρει κείμενο και μπορεί να διαβαστεί καθώς περιστρέφεται. Τα μηνύματα, στα γαλλικά, χαρακτηρίζονται από λογοπαίγνια, ευφάνταστες ρίμες και παρνηχίσεις. Το τελευταίο μήνυμα σχολιάζει το ίδιο το σπειροειδές μοτίβο”.⁵

⁵ Σύντομη περιγραφή του έργου *Anemic Cinema*, ιστότοπος IMDB από τον D.Carless.

“Μαύρα και άσπρα ορθογώνια σχήματα αναδύονται και χάνονται από την οθόνη. Η κίνησή τους, δίνει μερικές φορές την αίσθηση της μετακίνησης από τη μια πλευρά στην άλλη. Δίνει, επίσης, την αίσθηση της εναλλαγής του άσπρου και του μαύρου από το προσκήνιο στο παρασκήνιο και το αντίστροφο.”⁶

“Μια μακρά σειρά από ασύνδετες εικόνες, περιστρεμμένες, συχνά παραμορφωμένες: φώτα, λουλούδια, καρφιά. Που και που εμφανίζεται ένας φωτεινός πίνακας με τα νέα της ημέρας. Τότε, εμφανίζεται ένα μάτι. Μια γυναίκα σε ένα αυτοκίνητο οδηγεί σε επαρχιακό οδικό δίκτυο. Εκτρεφόμενα ζώα. Η γυναίκα κατεβαίνει από το αυτοκίνητο ξανά και ξανά. Εικόνες: πόδια ανθρώπων που χορεύουν, ακροθαλασσιά, ψάρι που κολυμπά, γεωμετρικά σχήματα, κομμένο γυαλί. Ένας άνδρας αφαιρεί το σχισμένο κολάρο του. Το κολάρο περιστρέφεται. Ένα κορίτσι έχει ζωηρά ζωγραφισμένα μάτια. Όχι, μας κοροϊδεύει. Αυτά ήταν τα βλέφαρά της.”⁷

“Relâche: ‘Στιγμιοτυπικό’ μπαλέτο σε δύο πράξεις, ένα κινηματογραφικό διάλειμμα και την ουρά του σκύλου του Francis Picabia. Κινηματογραφικό διάλειμμα του René Clair. Χορογραφία του Jean Börlin”.⁸

Οι παρατιθέμενες σύντομες περιγραφές αναφέρονται σε κάποιες από τις πειραματικές ταινίες μιας σημαντικής καλλιτεχνικής κατηγορίας που δεν περιλαμβάνει μυθοπλασία και συχνά αναφέρεται ως κινηματογραφική πρωτοπορία του 1920.⁹ Ως μυθοπλασία δεχόμαστε τη δημιουργία μιας ιστορίας που πηγάζει από την ανθρώπινη φαντασία και είναι ο όρος που χαρακτηρίζει τις κινηματογραφικές ταινίες με πλοκή και υπόθεση.¹⁰ Η πρωτοποριακή παραγωγή αποτελείται από μικρού ή μεσαίου μήκους ταινίες καλλιτεχνών, από κάθε χώρο της τέχνης, αφήνοντας εκτός πλαισίου τους κινηματογραφιστές, τους κατ’ εξοχήν ειδήμονες των απαραίτητων τεχνικών και των ιδιαιτεροτήτων του κινηματογραφικού μέσου.

⁶ Σύντομη περιγραφή του έργου *Rhythmus 21*, ιστότοπος IMDb από τον Huggo.

⁷ Σύντομη περιγραφή του έργου *Emak Bakia*, ιστότοπος IMDb από τον D.Carless.

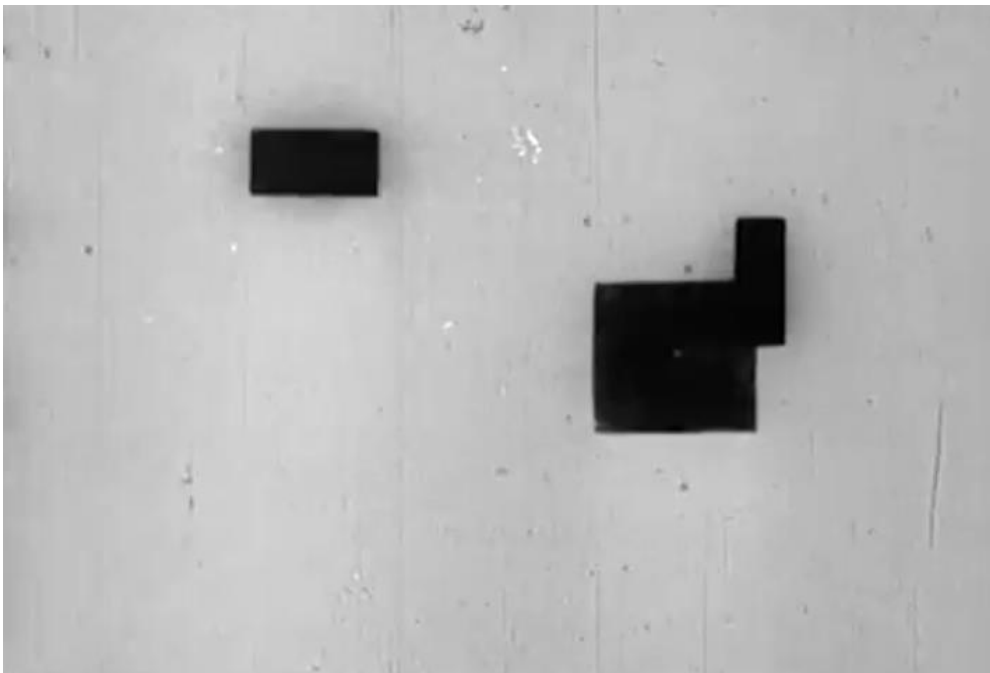
⁸ F.Picabia, σύντομη περιγραφή του έργου *Entr’acte (Relâche)* του R.Claire, εφημ. *Comoedia*, Paris, 27/11/1924, σ.4. Περιλαμβάνεται στο *Écrits* του Picabia, vol.2, σσ.155-162.

⁹ Η κινηματογραφική πρωτοπορία του 1920 συναντάται συχνά και “...με ονομασίες όπως: καθαρό σινεμά, σινεμά τέχνης, σινεμά αφηρημένης τέχνης, ρυθμικό σινεμά, μη εικονικό, πρωτοποριακό, σινεμά αβάν γκαρντ, καταραμένο, προσωπικό, ατομικό, ιδιωτικό, ανεξάρτητο, παράλληλο, περιθωριακό, μη εμπορικό...” (Από το βιβλίο της Σ.Θεοδώρακη *Κινηματογραφικές Πρωτοπορίες*, σ.9)

¹⁰ Μια βασική διαίρεση της κινηματογραφικής παραγωγής, από τη γέννηση του μέσου ως σήμερα, αναφέρεται σε ταινίες μυθοπλασίας και τεκμηρίωσης (documentaries). Το κινηματογραφικό προϊόν της πρωτοπορίας δεν ανήκει σε καμία από αυτές τις κατηγορίες.



EIK. 4: 'Anemic Cinema' του Marcel Duchamp (1926)



EIK. 5: 'Rhythmus 21' του Hans Richter (1921)



EIK. 6: 'Emak Bakia' tou Man Ray (1926)



EIK. 7: 'Entr' acte' tou René Clair (1924)

Η κινούμενη εικόνα, εκείνη την περίοδο, έχει διανύει μια πορεία δύο δεκαετιών από τη γέννησή της, έχει αναπτυχθεί και καθιερωθεί στη συνείδηση του φιλότεχνου κοινού και έχει λάβει τη θέση που της αρμόζει ανάμεσα στις υπόλοιπες τέχνες. Το αντικείμενο, που μέχρι τότε διαπραγματεύεται, συνδέεται με θέματα μυθοπλασίας και την καταγραφή των επίκαιρων γεγονότων (υποκαθιστώντας την τηλεόραση), ενώ για την εξυπηρέτηση αυτού του σκοπού έχει δημιουργηθεί πληθώρα αιθουσών προβολής στις μεγάλες πόλεις της Κεντρικής Ευρώπης.¹¹ Μέσα σε αυτά τα πρώτα χρόνια έχουν παγιωθεί τα χαρακτηριστικά της κινηματογραφικής πρακτικής και ο τρόπος ανάδειξης των καινοτόμων στοιχείων και εργαλείων που προσφέρει η κινούμενη εικόνα, έχει διακριθεί το αντικείμενο της καθημίας ειδικότητας που συμμετέχει στην παραγωγή και οι κινηματογραφιστές αξιοποιούν τις προηγούμενες κατακτήσεις για να εξελίξουν ομαλά το μέσο.

Οι πειραματικές ταινίες που δημιουργούνται εκείνη την περίοδο, ενσωματώνουν εντελώς διαφορετικές θεματικές αντιλήψεις και τεχνικές από τις καθιερωμένες, ενίοτε με ακραία χαρακτηριστικά, στοιχεία που τις καθιστούν ανοίκειες, μη αποδεκτές ή λανθασμένες από καταξιωμένους κινηματογραφιστές και το κοινό, που συμμετέχουν στο κανονιστικό σύστημα. Η αμφισβήτηση και η άσκηση κριτικής στο προφανές πλαίσιο ορισμών δεν πραγματοποιείται εκ των έσω, από τα μέλη του συστήματος, ως αυτοκριτική του κινηματογραφικού μέσου ή αναστοχασμός της πορείας του, αλλά από άλλες περιοχές της τέχνης. Η εν λόγω παραγωγή ταινιών μπορεί να περιγραφεί ως νέα ερμηνεία του περιεχομένου και των δυνατοτήτων του μέσου, από καλλιτέχνες που επιχειρούν να μεταφέρουν τις προσωπικές τους εμπειρίες, τα βιώματα και ιδεολογήματα τους, από το οικείο και διαχειρίσιμο περιβάλλον της ειδικότητάς τους, στον ανοίκειο, άγνωστο, γι αυτούς, χώρο του κινηματογράφου. Μέσα από την αφαίρεση, με άρνηση συμμόρφωσης ή άγνοια, των συσσωρευμένων σχημάτων της εμπειρίας, που κάποτε εμποδίζουν τη διαυγή συνειδητοποίηση του καινοφανούς, η κινούμενη εικόνα επανέρχεται σε ανόθευτο, πρωτόλειο στάδιο, απαραίτητη προϋπόθεση της επανεκκίνησης.

Πρόθεση των καλλιτεχνών είναι η συνολική θεώρηση του αντικειμένου τους και η παράσταση του έργου τέχνης μέσα από διαφορετικές οπτικές που συμπληρώνουν και επαυξάνουν την πραγματικότητα. Ο M.Duchamp αναφέρει: “Αντί να φτιάξω μια μηχανή που γυρίζει όπως είχα κάνει στη Νέα Υόρκη, είπα με το νου μου: γιατί να μην φτιάξω μια ταινία; Θα ήταν πολύ πιο απλό. Εκείνο που με ενδιέφερε δεν ήταν να κάνω καθαυτό κινηματογράφο, ήταν ένα πιο πρακτικό μέσο για να φτάσω στα

¹¹ Η ανάπτυξη του κινηματογράφου συντελέστηκε ταυτόχρονα σε όλες τις ηπείρους πέραν της Ευρώπης. Στις ΗΠΑ (όπου από το 1911 έχουν διαμορφωθεί τα στούντιο του Hollywood) η άνθηση είναι ακόμα μεγαλύτερη, καθώς υπολογίζεται ότι κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα λειτουργούν πάνω από 3000 αίθουσες προβολής.

οπτικά αποτελέσματα που αναζητούσα.¹² Μεταξύ των καινοτόμων καλλιτεχνών επικρατεί η άποψη ότι τα χαρακτηριστικά της κινούμενης εικόνας, αν απογυμνωθούν από το επίκτητο θεματικό περιτύλιγμα που επικρατεί στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα και αποκοπούν από τις παραδοσιακές, τυποποιημένες, τεχνικές κινηματογράφησης, δύνανται να συνεισφέρουν στις νέες πειραματικές αναζητήσεις των εκφραστικών μέσων.

Η προσπάθεια μιας διαφορετικής προσέγγισης του κινηματογράφου, μέσα από τη διείσδυση και σύμπλεξη άλλων τεχνών, επιχειρεί να ανατρέψει και να ακυρώσει πρότυπες δομές, να τις ανασυστήσει εκ του μηδενός, αμφισβητώντας κάθε σταθερή αξία και τεχνική. Οι πρώτες ταινίες μη μυθοπλασίας που δημιουργούνται γύρω στο 1910 προκύπτουν από τον πειραματισμό στη σύμπραξη των ειδικοτήτων με σκοπό την επαναφορά της πνευματικότητας του άυλου στην τέχνη. Οι καλλιτέχνες αξιοποιούν την προηγούμενη εμπειρία τους στις επιμέρους περιοχές της τέχνης για να θέσουν σε κίνηση τα έργα τους και να τα εμπλουτίσουν, διερευνώντας τους τρόπους συνδιαλλαγής των διαφορετικών πεδίων. Τα χαρακτηριστικά της πρωτοπορίας έχουν μόλις αρχίσει να συντίθενται. Ο εικαστικός H.Richter σε έναν μετέπειτα αναστοχασμό γράφει για τους πειραματισμούς του στη δεκαετία του 1910: “Όσο βαθύτερα γνώριζα τον κινηματογράφο και τα σχετικά προβλήματα με τον χρόνο, έβλεπα την αναγκαιότητα να τον διαχωρίσω από τη ζωγραφική και να πλησιάσω τους δύο τομείς σύμφωνα με τη φύση του καθενός”¹³, ενώ λίγο αργότερα: “Αντιλαμβάνομαι τον κινηματογράφο ως μια μορφή σύγχρονης τέχνης ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα για την αίσθηση της όρασης. Η ζωγραφική έχει τα δικά της ιδιόμορφα προβλήματα και συγκεκριμένες αισθήσεις σε αντιστοιχία με τον κινηματογράφο. Υπάρχουν όμως και προβλήματα κατά τα οποία η διαχωριστική γραμμή εξαφανίζεται ή όπου διεισδύουν το ένα στο άλλο. Ειδικότερα, ο κινηματογράφος μπορεί να εκπληρώσει ορισμένες υποσχέσεις των αρχαίων τεχνών, στην πραγματοποίηση των οποίων ζωγραφική και κινηματογράφος γίνονται στενοί γείτονες και δουλεύουν μαζί.”

Οι επόμενες προσπάθειες επεκτείνονται πέρα από την αρχική πρόθεση της συνεργασίας των τεχνών και εστιάζουν στην αφαίρεση της αφήγησης που εκδηλώνεται με την πλήρη διάλυση του περιεχομένου σε αποσπάσματα, όλο και πιο ασύνδετα, μέχρι την απόλυτη απο-υλοποίηση και ασυνέχεια του συνόλου. Η παράθεση των στοιχείων εμφανίζεται ως διαμαρτυρία διάσπασης της ενιαίας φύσης του ανθρώπου και παράσταση της συνεχώς μεταβαλλόμενης ασύνδετης κοινωνικοπολιτικής δομής. Η εκρηκτική απρόβλεπτη και ανοργάνωτη δημιουργία επιτυγχάνει σε μια επόμενη φάση τη συγκρότηση ενός πλαισίου ορισμών που εξομαλύνει την αίσθηση της πρόκλησης και του παραλόγου και επαναφέρει την αφήγηση

¹² P.Cabanne (επ.) *Ο μηχανικός του χαμένου χρόνου. Συνεντεύξεις με τον Marcel Duchamp*, σσ.127-128.

¹³ H.Richter, *Textes autobiographiques*.

με έναν εντελώς διαφορετικό τρόπο. Η εξέλιξη των πειραματικών ταινιών στη δεκαετία του 1920 δεν εμποδίζει την ύπαρξη σημαντικών ανομοιομορφιών μεταξύ τους, τόσο στη θεματολογία όσο και στην τεχνική, που είναι ευδιάκριτες, ακόμα και σε έργα του ίδιου καλλιτέχνη, όταν διερευνά την πλήρη μεταβολή των συστατικών του αντικειμένου του, διαπραγματευόμενος σε αντικρουόμενα είδη. Το σύνολο των ταινιών σχηματίζει ένα νέφος σημείων πειραματισμού στον χώρο της τέχνης, ενώ αποτελεί ένα ανομοιογενές μωσαϊκό προσπαθειών ανάδειξης του καινοφανούς που, αν και ετερόκλητο, συσπειρώνεται σε ομάδα μέσα από τις συλλογικές απόπειρες επανερμηνείας του κανονιστικού πλαισίου. Τα ανατρεπτικά κινήματα του Μοντέρνου θέτουν ως στόχο τους την πραγμάτωση των νέων θεωρήσεων και αντιλήψεων της εποχής τους, έχοντας ως αφετηρία τους τη ζωγραφική, τη λογοτεχνία, τη μουσική, την αρχιτεκτονική.

Είναι η περίοδος που η κεντρική Ευρώπη καθίσταται τόπος συνάντησης πολλών καλλιτεχνών από την ευρύτερη ήπειρο και την Αμερική. Η αλληλεπίδραση των ιδεών τους είναι εξαιρετικά γόνιμη, αλλά και έντονη και ταραχώδης και αξιολογείται ως καταλυτική για την εξέλιξη της τέχνης. Καταγράφονται σωρεία μαχητικών маниφέστων, περισσότερων από κάθε άλλη φάση της Ιστορίας, συνεχείς συναθροίσεις, εκδηλώσεις και εκθέσεις, βιαιοπραγίες μεταξύ καλλιτεχνών και θεατών, κατακραυγές και επευφημίες και αθρόα παραγωγή έργων, παρουσιασμένων ακόμα και σε μη δόκιμα, για την εποχή, μέρη (π.χ. γκαράζ, οίκοι ανοχής). Παρατηρείται μια αγωνιώδης προσπάθεια για την ανακάλυψη καινοτόμων πρακτικών και την εξερεύνηση άγνωστων πεδίων δημιουργίας με στόχο τη σήμανση του τέλους μιας εποχής και τη συγκρότηση μιας νέας αρχής. Η δήλωση του καινούργιου και των θεωρήσεων που το υποστηρίζουν δεν μπορεί να εκφραστεί με τα υπάρχοντα εργαλεία, τα συνδεδεμένα άμεσα με το παρελθόν. Η αναζήτηση διαφορετικών τρόπων παράστασης ανταποκρινόμενων στις απαιτήσεις περιγραφής της νέας πραγματικότητας και η απόδοση μη αναμενόμενων οπτικών του αντικειμένου υποχρεώνουν στη διεύρυνση του καλλιτεχνικού πεδίου δημιουργίας σε άλλες περιοχές του επιστητού και οδηγούν στη συνέργεια των ειδικοτήτων της τέχνης. Ο κινηματογράφος αντιμετωπίζεται από τους καλλιτέχνες ως το άγνωστο, πολλά υποσχόμενο μέσο για την ανανέωση της καλλιτεχνικής παραγωγής, μια πλατφόρμα σύζευξης των διασπασμένων κομματιών της Τέχνης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄

Μακροσκοπική θεώρηση - Γνωσιολογική (Επιστημολογική)
προσέγγιση της διαδικασίας μετάβασης

Οι παράγοντες που επηρεάζουν την έρευνα – έκφραση του υποκειμένου σύμφωνα με τη θεώρηση του Michel Foucault

‘A priori’ και ‘a posteriori’ γνώσεις

Κάθε έργο τέχνης, όπως και ο ίδιος ο καλλιτέχνης, ανήκει στην εποχή του, αποδίδει τις ανησυχίες και τα ιδανικά της, αναφέρεται και συμμετέχει σ’ αυτήν, καθώς τη συνδιαμορφώνει. Ο πειραματικός κινηματογράφος του 1920, ως τέχνη και εκφραστικό μέσο, εμπεριέχει την ‘a priori’ και ‘a posteriori’, σύμφωνα με την Καντιανή ορολογία, γνώση των υποκειμένων - καλλιτεχνών, που επιχειρούν την επανερμηνεία του κανονιστικού πλαισίου. Στην ‘a posteriori’ γνώση περιέχεται η εμπειρία που έχουν αποκομίσει οι δημιουργοί από την ενασχόλησή τους στην εκάστοτε προσωπική τους ειδικότητα και είναι αυτή που μεταφέρουν και εφαρμόζουν, αρχικά, στο κινηματογραφικό πεδίο. Η ενασχόληση και η προσπάθεια αντίληψης των ιδιαίτερων στοιχείων της κινούμενης εικόνας τους εμπλουτίζει με επιπλέον γνώσεις, προστιθέμενες στις ήδη κατακτημένες, που συνδυάζονται δημιουργικά κατά τη σύνθεση των επιμέρους μορφών της τέχνης. Μέσω της σύμπραξης των διαφορετικών πεδίων οι καλλιτέχνες διαπραγματεύονται, ταυτόχρονα με την επινόηση και ανάπτυξη ενός νέου παραστατικού μέσου, τη δική τους καλλιτεχνική εξέλιξη. Σύμφωνα με τον M.Foucault, κατά τη διερεύνηση του αντικείμενου, το άτομο “μετατρέπει τον εαυτό του σε υποκείμενο” στο πλαίσιο μιας αυτο-συγκρότησης που διαφοροποιείται από την απλή (υπερβατική Καντιανή) συγκρότηση του υποκειμένου, αλλά και από την εντελώς ‘παθητική κατάσταση’. Πρόκειται, μάλλον, για ‘παιδαγωγική’ διαδικασία: οι ερευνητές - διανοούμενοι μετατρέπονται σε υποκείμενα της γνώσης, συμμετέχοντας οι ίδιοι ενεργά και με τη δική τους βούληση.

Το καθολικό Καντιανό ‘a priori’ επιχειρεί να αποδώσει τις συνθήκες κάτω από τις οποίες καθίστανται δυνατές (‘συνθήκες δυνατότητας’) οι έννοιες και η εμπειρία μας. Οι συνθήκες αυτές χαρακτηρίζονται ως ‘υπερβατολογικές’, δεν είναι εμπειρικές, αλλά δεν είναι και υπερβατικές (δεν οφείλονται, δηλαδή, στους αναγκαίους εξωγενείς παράγοντες). Οι ‘a priori’ γνώσεις περιλαμβάνουν κάθε ανθρώπινη νόηση που έχει την ιδιότητα να προϋπάρχει ως όρος για την απόκτηση οποιασδήποτε εμπειρικής γνώσης και δεν έχουν στο έργο του I.Kant χρονική σημασία.¹⁴

¹⁴ Για τον I.Kant ο χώρος και ο χρόνος αποτελούν τις ‘a priori’ θεμελιώδεις μορφές της εποπτείας’ ως υπερβατικές οντότητες. Παρόλα αυτά ο όρος ‘a priori’ δεν έχει στο έργο του Kant χρονικό νόημα. ‘A priori’ θα πει άσχετα και ανεξάρτητα από κάθε εμπειρία. Το απριωρικό ταυτίζεται με το καθαρό και αντιτίθεται στο εμπειρικό. (βλ. I.Kant, *Προλεγόμενα σε κάθε Μελλοντική Μεταφυσική*, σ.28).

Ιστορικό 'a priori' - Η 'επιστήμη' του M.Foucault

Ο Foucault στο έργο του *Οι Λέξεις και τα Πράγματα* (1966) αναφέρεται σε 'ιστορικό a priori' και διαφοροποιείται από τις άχρονες, απόλυτες 'a priori' αλήθειες του Kant, προσδιορίζοντας το σύνολο των διατυπώσεων, που συνιστά το 'γνωστικό σώμα' μιας εποχής. Για τον Kant οι 'συνθήκες δυνατότητας' της γνώσης και των θεωριών της είναι καθολικά εφαρμόσιμες, υποχρεωτικά εμπόδια - περιορισμοί για κάθε πιθανή εμπειρία. Στην θεώρησή του ο Foucault αναγνωρίζει χρονικές και ειδικές παραμέτρους που προσθέτουν στις συνθήκες δυνατότητας ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, αντιπροσωπευτικά μιας ιδιάζουσας ιστορικής κατάστασης και τις ταξινομούν ανά περίοδο και κατά τους τομείς της γνώσης. Η διαφορά είναι σημαντική, καθώς οι καντιανοί ισχυρισμοί για καθολική αναγκαιότητα απαιτούν το υπερβατολογικό του σχέδιο, ώστε να ενεργοποιηθούν μέθοδοι, πέραν εκείνων των εμπειρικών σπουδών, όπως των φυσικών επιστημών και της Ιστορίας.

Ο M.Foucault επιχειρεί να μεταφέρει την προσοχή από τον επιμέρους στοχαστή και την κατάθεση της πρότασής του στον χώρο της γνώσης, στα ιδιαίτερα εκείνα κοινωνικά χαρακτηριστικά που, ανά εποχή, συνετέλεσαν στη διαμόρφωση των συνθηκών για την παραγωγή οποιασδήποτε ιδέας και έργου. Ο Γάλλος φιλόσοφος εισάγει τον όρο 'επιστήμη' για να περιγράψει ένα λανθάνον δίκτυο κανόνων και προϋποθέσεων, πέρα από τη δικαιοδοσία ή την εξουσία των δημιουργών του, έναν γενικό τρόπο σκέψης, που βρίσκεται πίσω από ένα πολυειδές φάσμα πεποιθήσεων και πρακτικών μιας περιόδου. Αναφέρεται "...στο σύνολο των σχέσεων που μπορούν, σε μια δεδομένη εποχή, να ενώσουν τις πρακτικές του λόγου που επιτρέπουν επιστημολογικές μορφές, επιστήμες, ενδεχομένως δε τυποποιημένα συστήματα...".¹⁵ Περικλείει βαθιά ριζωμένες γνώσεις, την ικανότητα κατανόησης και επεξεργασίας τους, τους τρόπους παράστασης, τις δοξασίες, τα ιδεολογήματα, τα συνολικά πιστεύω, τις επιθυμίες και το πλαίσιο, την πολιτική πραγματικότητα, μέσα στην οποία φύονται όλα αυτά, δηλ. το συνολικό πολιτισμικό πεδίο που συνδέεται με τις εκάστοτε θεωρήσεις του επιστητού. Η 'επιστήμη' του Foucault διαφοροποιείται από τον όρο 'science', ενός συστηματικού εγχειρήματος κατάκτησης και οργάνωσης της γνώσης με τη μορφή θεωρήσεων και προβλέψεων για τον κόσμο και περιλαμβάνει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, πέρα από τις επιφανειακές δομές της ιστορίας των ιδεών (τα συστήματα σκέψης, τους επιμέρους συγγραφείς ή το δίκτυο των περίπλοκων επιρροών μεταξύ διαφορετικών συγγραφέων ή συστημάτων σκέψης). Η 'επιστήμη' δεν είναι μια μορφή γνώσης ή ένας τύπος ορθολογικότητας που, διασχίζοντας τις διαφορετικές επιστήμες, θα εκδήλωνε την κυρίαρχη ενότητα ενός υποκειμένου, ενός πνεύματος ή μιας εποχής. Είναι το σύνολο των σχέσεων που μπορούμε να ανακαλύψουμε, για μια δεδομένη εποχή,

¹⁵ Michel Foucault, *Η Αρχαιολογία της Γνώσης*, σσ.289-290.

ανάμεσα στις επιστήμες, όταν τις αναλύσουμε στο επίπεδο των κανονικοτήτων του λόγου. Η ανάλυση της ‘επιστήμης’ συνεπάγεται “μια ερωτηματοθεσία που αποδέχεται το δεδομένο της επιστήμης μόνο και μόνο για να αναρωτηθεί τι σημαίνει για αυτή την επιστήμη το γεγονός ότι είναι δεδομένη [...]. Εκείνο που θέτει σε κίνηση δεν είναι το δικαίωμά της να υπάρχει ως επιστήμη, αλλά το γεγονός ότι υπάρχει”.¹⁶

Η ‘αρχαιολογική ανασκαφή’ στο πεδίο της γνώσης – Η αποκάλυψη των ασυνεχειών

Η μέθοδος ανάκτησης του επιστημικού πεδίου μιας περιόδου, η ‘αρχαιολογία’, όπως την αποκαλεί ο Foucault, αποτελεί ένα εγχείρημα «αποκάλυψης ενός θετικού ασυνείδητου της γνώσης: ενός επιπέδου που διαφεύγει της συνείδησης του επιστήμονα, αλλά ωστόσο αποτελεί μέρος του επιστημονικού λόγου”.¹⁷ Ο γάλλος φιλόσοφος περιγράφει την ‘αρχαιολογία’ ως μια μελέτη “...που πασχίζει να ξαναβρεί βάσει ποιου πράγματος καθίστανται δυνατές γνώσεις και θεωρίες· σύμφωνα με ποια τάξη συγκροτήθηκε η γνώση· με κριτήριο ποιο ‘ιστορικό a priori’ και μέσα στο στοιχείο ποιας θετικότητας μπόρεσαν να εμφανιστούν ιδέες, να συγκροτηθούν επιστήμες, να γίνουν οι εμπειρίες αντικείμενο στοχασμού μέσα σε φιλοσοφίες, να σχηματιστούν ορθολογικότητες, ίσως για να εξαρθρωθούν παρευθύς και να εξαφανιστούν.”¹⁸ Η προσέγγιση του Foucault έχει κοινά χαρακτηριστικά και μπορεί να παραλληλιστεί με τον ισχυρισμό του S.Freud για ασυνείδητες δυνάμεις, που συντελούν στην συμπεριφορά και τη διαμόρφωση του ατόμου. Και οι δύο μελετητές θέτουν ως στόχο του έργου τους την ανάκτηση και περιγραφή αυτών των δυνάμεων, που είναι εσωτερικές και η ύπαρξή τους ακούσια και μη ελέγξιμη από το ίδιο το υποκείμενο. Ο Foucault αποκαλεί το υπολανθάνον σύστημα περιορισμών που επιδρά στη διαμόρφωση του ατόμου, ‘επιστήμη’ και τη μέθοδο ανασκάψης και ανέλιξής της, ‘αρχαιολογία’, ενώ ο Freud αναφέρεται στις υπολανθάνουσες παραστάσεις, γνώσεις, επιθυμίες, ως ‘ασυνείδητο’ και τη διαδικασία – επιστήμη ανάκτησής του, ‘ψυχανάλυση’. Η διαφορά των θεωρήσεων σχετίζεται με την ερμηνευτική ή μη διάσταση τους, καθώς, ενώ κατά τον Freud η ψυχανάλυση έχει αναλυτικό - ερμηνευτικό χαρακτήρα, κατ’ αρχήν ως θεραπεία του ατόμου, για τον Foucault η αντιμετώπιση των στοιχείων που έχει ανασκάψει η αρχαιολογία ανασυνθέτει το επιστημικό πλαίσιο της ιστορικής περιόδου ως μνημείο, κατά τα πρότυπα της αρχαιολογικής έρευνας. Αποτέλεσμα αυτού είναι το ενδιαφέρον να μην επικεντρώνεται, αποκλειστικά, στο αντικείμενο της διερεύνησης, αλλά να επεκτείνεται σε όλη τη διάταξη της ‘τοποθεσίας από όπου εξορύχτηκε’.

¹⁶ Ο.π.

¹⁷ Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (Forward to the English Edition), σ. xi.

¹⁸ Μισέλ Φουκώ, *Οι Λέξεις και τα Πράγματα*, σ. 19

Δανειζόμενος τον όρο της ‘γεωλογικής αναλογίας’ από τον J.P.Sartre, ο Foucault αναφέρεται σε ‘ιζηματογενή στρώματα’ που μπορούν να ανασκαφούν με το είδος της ιστορικής προσέγγισης που προτείνει.¹⁹ Πρόκειται για αποκρυσταλλωμένα, επικαθήμενα σε στρώσεις συστατικά, επισωρευμένα με την πάροδο του χρόνου, κρυμμένα στο εσωτερικό της σκέψης, που η ύπαρξη τους αγνοείται και καλούμαστε να τα φέρουμε στην επιφάνεια μέσω της ‘αρχαιολογίας’. Η σύγκριση βεβαίως ενέχει μια αμφίβολη αντιστοιχία, υποστηρίζοντας πως όντως μπορούμε, όπως ο γεωλόγος, να κατακτήσουμε και να αποκαλύψουμε τις κρυφές δομές της σκέψης, ενώ όλοι έχουμε πρόσβαση μόνο στα πορίσματα της επιφάνειας (συγκεκριμένες χρήσεις της γλώσσας), από τα οποία θα πρέπει κατά κάποιον τρόπο να συναγάγουμε τι υποκρύπτεται.

Σύμφωνα με τον Foucault, εφόσον από την αρχαιολογική ανάλυση του επιστημονικού λόγου προκύπτει ότι στην κρίση του γνωστικού υποκειμένου υπεισέρχονται ουσιώδεις περιορισμοί και λανθάνουσες επιβολές ανάλογα με την εποχή, που δεν του επιτρέπουν τον πλήρη έλεγχο της γνώσης και του λόγου, δεν ευσταθούν οι κλασικές απόψεις που υποστηρίζουν την απόλυτη προτεραιότητα του υποκειμένου - ερευνητή, ως πεδίο συγκρότησης και καταγωγής της γνώσης εν γένει (κυρίως υπό τη μορφή μιας υπερβατολογικής συνειδήσης). Με τη θεώρηση του πλέγματος από ‘θεμελιώδεις κώδικες’ (επιστήμη), που συνδέεται με ένα πολύμορφο φάσμα πεποιθήσεων και πρακτικών, να προδιαθέτει και να διαμορφώνει τον τρόπο σκέψης του στοχαστή, γίνεται σαφές ότι μειώνεται η δυναμικότητά του, ως επιμέρους ατομικότητα και προτάσσεται το πλαίσιο εντός του οποίου λειτουργεί και εκφράζεται. Αυτή η προσέγγιση καθορίζει και τον στόχο της ‘αρχαιολογίας’ ως ανέλιξης και ανασύστασης του επιστημονικού πεδίου μιας εποχής, που θέτει τις συνθήκες παραγωγής της σκέψης, χωρίς την εξέταση της εκάστοτε αντίληψης των μονάδων της, αλλά του τρόπου με τον οποίο αυτή ενεργοποιήθηκε και έκανε την εμφάνισή της.

Ο Foucault διακρίνει τρεις μεγάλες περιόδους της ιστορίας από την Αναγέννηση κι έπειτα, που χαρακτηρίζονται από διαφορετικές πολιτισμικές συνθήκες, ‘επιστήμες’: Η πρώτη περίοδος φτάνει μέχρι τα μέσα του 17^{ου} αιώνα (Αναγέννηση), η δεύτερη καταλαμβάνει τον μισό 17^ο και τον 18^ο αιώνα (κλασική εποχή) και η τρίτη από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα μέχρι τις μέρες μας (μοντέρνα εποχή)²⁰. Η τάξη με βάση την οποία σκεπτόταν ο άνθρωπος κατά την ‘Αναγέννηση’, την ‘κλασική εποχή’ και τη ‘σύγχρονη εποχή’ διαφέρει ριζικά. Η αρχαιολογία αποκαλύπτει στιγμές μετασχηματισμού, ρήξεις, ‘ασυνέχειες’ στις επιστήμες του δυτικού πολιτισμού μεταξύ των διαφορετικών εποχών. Στην *Αρχαιολογία της*

¹⁹ Ο.π.

²⁰ Η διάκριση των περιόδων της ιστορίας σε ‘επιστήμες’ αναφέρεται από τον M.Foucault στο βιβλίο του *Οι λέξεις και τα πράγματα* που εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1966. Η ‘μοντέρνα εποχή’ ενδεχομένως να επεκτείνεται μέχρι τις μέρες μας ή να έχει παρεμβληθεί μια νέα ρήξη. Η ‘μοντέρνα εποχή’ ταυτίζεται με τη Νεωτερικότητα και πιθανώς να περιλαμβάνει και τη Μετανεωτερικότητα.

Γνώσης παρουσιάζονται δύο κυρίαρχοι τρόποι με τους οποίους είναι δυνατή η δόμηση της 'ιστορίας της σκέψης' γενικότερα: Ο πρώτος τρόπος λαμβάνει την Ιστορία ως συνεχή και αδιάλειπτη και γίνεται χρήση του σε αναλύσεις οι οποίες διατηρούν "την κυριαρχία του υποκειμένου και τις δίδυμες φιγούρες της ανθρωπολογίας και του ανθρωπισμού."²¹ Στον δεύτερο τρόπο, αυτόν που προτείνει ο Foucault, το κυρίαρχο υποκείμενο αποκεντρώνεται και η έμφαση δίνεται στους κανόνες σχηματισμού μέσα από τους οποίους οι ομάδες αποφάνσεων αποκτούν ενότητα ως 'επιστήμη' ή θεωρία. Η οπτική αυτή αποκαλύπτει ασυνέχειες, τομές, μεταθέσεις και μετασχηματισμούς.²² Η διαπίστωση των ασυνχειών στους τομείς της γνώσης εγείρει προβλήματα αναφορικά με έννοιες κάθετων συνδέσεων στην πορεία της Ιστορίας, όπως η παράδοση, η επιρροή, η ανάπτυξη, η τελεολογία ή η εξέλιξη, η νοοτροπία (το πνεύμα της εποχής) και όλες οι έτοιμες συνθέσεις, που γίνονται αυτόματα αποδεκτές και θα πρέπει να εγκαταλειφθούν για να βρεθούν οι νέοι δεσμοί μεταξύ των εννοιών.²³

Ο 'θάνατος του υποκειμένου', ως ευκαιρία ανάδειξης μιας νέας θεώρησης της γνώσης.

Ο Foucault αντιτίθεται στην ύπαρξη ενός ενοποιημένου υποκειμένου που προηγείται του λόγου, υποστηρίζοντας ότι το υποκείμενο αποτελεί μια ασυνεχή κατηγορία που συντίθεται από μια διασπορά θέσεων, μέσα σε έναν ορισμένο σχηματισμό του λόγου. Οι σχηματισμοί του λόγου που ισχύουν σε ορισμένη εποχή (το επιστημικό πεδίο) προϋπάρχουν, παρέχοντας σειρά από 'θέσεις υποκειμένου', τις οποίες τα άτομα μπορούν να αποκτήσουν, όπως π.χ. τη θέση του υποκειμένου του καλλιτεχνικού λόγου. Κατά τον Γάλλο φιλόσοφο: "Ίδωμένος έτσι, ο λόγος δεν είναι η μεγαλοπρεπώς διαδραματιζόμενη εκδήλωση ενός υποκειμένου που σκέπτεται, που γνωρίζει και εκφράζει αυτή την ικανότητα: αντίθετα είναι ένα σύνολο όπου μπορεί να προσδιοριστούν η διασπορά του υποκειμένου και η ασυνέχεια με τον εαυτό του. Είναι ένας χώρος εξωτερικότητας όπου εκδιπλώνεται ένα δίκτυο ξεχωριστών τοποθετήσεων."²⁴ Οι συλλογισμοί αυτοί του Foucault δεν σχετίζονται απαραίτητα με την προσπάθεια μείωσης της αξίας του υποκειμένου ως πεδίου συγκρότησης και καταγωγής της γνώσης εν γένει, αλλά με την ανάδειξη της ιστορικότητας και, κατά συνέπεια, του πεπερασμένου χαρακτήρα της ιδέας του

²¹ Michel Foucault, *Η Αρχαιολογία της Γνώσης*, σ.24.

²² Michel Foucault, *Réponse au Cercle d'épistémologie*, Cahiers pour l' Analyse and Contemporary French Thought, σσ.9-40. Ο Foucault αναλύει διεξοδικά τις απόψεις του για την 'αρχαιολογία' των επιστημών απαντώντας στα ερωτήματα που του θέτει ο 'Επιστημολογικός Κύκλος του Παρισιού' (A.Badiou, J.Bouveresse, Y.Duroux, A.Grosrichard, T.Herbert, P.Hochart, J.Malhoit, J.-A.Miller, J.C.Milner, J.Mosconi, J.Nassif, B.Pautrat, F.Regnault, M.Torto). Αγγλική μετάφραση περιλαμβάνεται στο *Aesthetics, Method and Epistemology*, σσ.297-333

²³ Ο.π.

²⁴ Michel Foucault, *Η Αρχαιολογία της Γνώσης*, σ.86.

‘ανθρώπου’. Για τον Foucault η ιδέα του ανθρώπου “η γνώση του οποίου για τους αφελείς φαντάζει ως η πιο παλαιά έρευνα από τον καιρό του Σωκράτη”²⁵ είναι στην πραγματικότητα μια πρόσφατη κατασκευή των χρόνων μετά την πτώση της ‘κλασικής’ επιστήμης και τη στοχαστική στροφή που έλαβε η σκέψη από τα τέλη του 19ου αιώνα και έπειτα. Η έννοια του ανθρώπου μπορεί να αποτελεί μόνο μια παροδική ενασχόληση της σύγχρονης σκέψης και μια πιθανή μελλοντική μετατόπιση και μεταβολή των δεδομένων της έρευνας μπορούν να επιφέρουν την ‘εξαφάνιση’ του ανθρωπίνου είδους, την εμφάνιση ενός κενού, που δε δημιουργεί μια έλλειψη, αλλά θα επιτρέψει “την εκτύλιξη ενός χώρου όπου επιτέλους είναι και πάλι δυνατό να σκεφτούμε”.²⁶

Σε αυτή τη θέση συνίστανται και οι απόψεις του περί του ‘θανάτου του υποκειμένου’ και του ‘τέλους του ανθρώπου’: “Ο άνθρωπος είναι μια επινόηση, της οποίας την όψιμη ημερομηνία εύκολα καταδεικνύει η αρχαιολογία της σκέψης μας. Και ίσως το προσεχές τέλος της. Αν αυτή η διάταξη της γνώσης εξαφανιζόταν όπως εμφανίστηκε, αν κατέρρεε εξαιτίας κάποιου συμβάντος, του οποίου μάλιστα μπορούμε να προαισθανθούμε τη δυνατότητα, του οποίου όμως δεν γνωρίζουμε για την ώρα ούτε τη μορφή ούτε την υπόσχεση, όπως συνέβη στην καμπή του δέκατου όγδοου αιώνα με τις βάσεις της κλασικής σκέψης, τότε μπορούμε όντως να στοιχηματίσουμε ότι ο άνθρωπος θα έσβηνε, όπως στο ακροθαλάσσι ένα πρόσωπο από άμμο.”²⁷ Αν και το άτομο μοιάζει δέσμιο και ανήμπορο να λειτουργήσει αυτοβούλως, ο Foucault δεν αρνείται τη συμβολή του στη διερεύνηση του αντικειμένου, αλλά δυσπιστεί απέναντι στη συνεκτικότητα των πεποιθήσεών του και τη συνέχεια της συγκρότησης της σκέψης του.

Η ρήξη στα αντιληπτικά σχήματα της πραγματικότητας εντός της ‘επιστήμης’

Μια εφαρμογή της θεώρησης του Foucault στην τέχνη των αρχών του 20ου αιώνα μεταφέρει το επίκεντρο της διερεύνησης από την ανθρωπίνη διάνοια στις συνθήκες και το ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο εντός του οποίου γεννιέται η αντίδραση και η αμφισβήτηση της κανονικότητας. Η τέχνη συμμετέχει ως σημείο στο πλέγμα σχέσεων που διαμορφώνει το πολιτισμικό συγκείμενο της περιόδου, αλληλοεπιδρώνοντας με τα έτερα γνωσιακά πεδία, που αναπροσαρμόζουν τον τρόπο σκέψης του ανθρώπου. Η μετάβαση από την ‘κλασική επιστήμη’ στη ‘μοντέρνα’ έναν αιώνα νωρίτερα έχει επιφέρει ραγδαίες εξελίξεις και αλυσιδωτούς μετασχηματισμούς που συνεχίζονται και κορυφώνονται λίγο πριν την έκρηξη του Α’ Παγκοσμίου Πολέμου και παρίστανται μέσα από την καλλιτεχνική παραγωγή.

²⁵ Μισέλ Φουκώ, *Οι Λέξεις και τα Πράγματα*, σσ.21-22.

²⁶ Ο.π. σ.470

²⁷ Ο.π. σ.528

Η υπόθεση της αποκάλυψης μιας ριζικής ιστορικής τομής ή της μετάβασης μεταξύ δύο διαδοχικών 'επιστημών', που να δικαιολογούν την ιδιαίτερα έντονη αντίδραση στο κατεστημένο και την προσπάθεια αποκοπής από το παρελθόν δεν μπορεί να υποστηριχθεί. Αντιθέτως, η προς εξέταση περίοδος οριοθετείται, σαφώς, εντός της 'μοντέρνας επιστήμης', αποκλείοντας κάθε πιθανότητα διεργασιών μετάβασης. Για τον Foucault η διαδικασία μεταβολής των αντιληπτικών σχημάτων που συντελείται στις επιμέρους περιοχές της γνώσης δεν μπορεί να συνδεθεί με έναν ευρύτερο μετασχηματισμό της ανθρώπινης σκέψης ή μια ρήξη - αποκοπή από το παρελθόν, γεγονός που αναδεικνύει μια πιο ομαλή διαδοχή από τον Ρομαντισμό στο Μοντέρνο κίνημα. Οι τομές στα γνωσιακά πεδία συμβαίνουν χωρίς απαραίτητα τη διαδοχή στην κοσμοθεώρηση του ανθρώπου, η έννοια της οποίας καθίσταται ευρύτερη και εμπεριέχει τις επιμέρους εξελικτικές διεργασίες. Η μεταβολή ενυπάρχει και εντατικοποιείται ανάλογα με τις σχέσεις των σημείων που διαπλέκονται σε μια διάτρητη, ανομοιογενή, αλλά συνεχή, χωρική κατασκευή που περιλαμβάνει χρονικές παραμέτρους.

Το νέφος των σημείων και των διασυνδέσεων τους που στοιχειοθετούν τη 'μοντέρνα επιστήμη' προϋπάρχει και προκαθορίζει την καλλιτεχνική έκφραση κάθε δημιουργού, οργανώνοντας ένα πεδίο δράσης εντός του οποίου δύναται να σκεφτεί. Οι 'a priori' γνώσεις των πρωτοποριακών καλλιτεχνών, δεδομένες και δεσμευτικές, εμποδίζουν τις ριζικές μεταβολές. Η προσωπικότητα του υποκειμένου - καλλιτέχνη, αν και σαφώς συμβάλλει στην αποκάλυψη του καινοφανούς, δε μπορεί να ληφθεί στο κέντρο της μεταβολής, εφόσον εμφανίζεται χωρίς συνέχεια και ενιαία συγκρότηση. Υπό αυτή την οπτική τα έργα των ρηξικέλευθων καλλιτεχνών της πρωτοπορίας αντιστοιχούν στα εξελικτικά επιτεύγματα συνολικά του καλλιτεχνικού χώρου, που μεταβάλλεται μέσα από τις διασυνδέσεις του με τις έτερες γνωσιακές περιοχές. Η μελέτη του πολιτισμικού συγκειμένου της περιόδου ξεπερνά τη συμβολή της ιδιαίτερης ανθρώπινης διάνοιας και καθίσταται πρωταρχικής σημασίας στη διερευνητική διαδικασία.

Η 'μοντέρνα επιστήμη' και η έκφρασή της από τους καλλιτεχνικούς κύκλους

Οι ιδιαίτερες συνθήκες της σύγχρονης - μοντέρνας εποχής ορίζουν μια νέα, κλειστή, αυτοτελή δομή με ολότελα διαφορετικές συνθήκες από την προηγούμενη. Ως κύριο χαρακτηριστικό της η έννοια της μεταβολής υπεισέρχεται και επηρεάζει κάθε τομέα της ανθρώπινης σκέψης και δραστηριότητας. Στα τέλη της κλασικής περιόδου, η άνοδος και ισχυροποίηση των αστών αναγκάζει σε συρρίκνωση τον αριστοκρατικό χώρο και μείωση των προνομίων της άρχουσας τάξης, επιφέροντας πολιτειακούς μετασχηματισμούς σε ασταθείς μορφές, που θα οδηγήσουν αργότερα σε δημοκρατικά πολιτεύματα. Η διευκόλυνση στη μεταλαμπά-

δευση της γνώσης ευνοεί την έρευνα, τις ανακαλύψεις και τις εφευρέσεις που αλλάζουν ριζικά τη ζωή των ανθρώπων. Η ανάπτυξη των μέσων μετακίνησης και μεταφοράς σε, σταθερές ή μη, τροχιές, μικραίνει τις αποστάσεις, διευκολύνει την επιχειρηματικότητα και φέρνει σε επαφή διαφορετικές πολιτισμικές αντιλήψεις. Η εκβιομηχάνιση της παραγωγής και η τεχνολογική ανάπτυξη δημιουργούν ελπίδες για καλύτερες συνθήκες διαβίωσης και καθιστούν κοινής αποδοχής την ουτοπία της βιομηχανικής κατασκευής του μέλλοντος. Η έννοια του χρόνου 'ανακαλύπτεται' και αποκτά πρωτεύουσα σημασία, συνδέεται με την κίνηση και γεννά την ταχύτητα που, κάποτε, στον αντίποδα των θετικών συνειρμών, καταδυναστεύει τη ζωή του ατόμου στα αστικά κέντρα. Οι κοινωνίες βιώνουν έναν κόσμο αστάθειας, ρευστότητας και αλλεπάλληλων μεταβολών, στην πορεία προς την εξέλιξη και την κατάκτηση των ιδανικών τους, που διαμορφώνονται ανάλογα με τις επικρατούσες συνθήκες, ανάγοντας σε κυρίαρχο τον ρόλο της μηχανής. Η απώλεια της σταθερότητας δημιουργεί την ψευδαίσθηση 'ελευθερίας', επιτρέπει την αμφισβήτηση των παγιωμένων, κατά την 'κλασική' περίοδο, συμβάσεων και δικαιολογεί την απρόσκοπτη διερεύνηση νέων ερμηνειών.

Σ' αυτό το πνεύμα, αξιοποιώντας τις τεχνολογικές ανακαλύψεις, αναδιατυπώνονται επιστημονικές θεωρίες και κατατίθενται νέες προτάσεις παράστασης της πραγματικότητας. Η αρχική πρωτόγονη κυτταρική θεωρία που περιγράφεται στη 'Micrographia' (1665) του Άγγλου πειραματιστή και αρχιτέκτονα R.Hook, αντικαθίσταται, μετά την παρατήρηση μέσω ισχυρότερου μικροσκοπίου, από νέες θεωρήσεις που συνοψίζονται τελικά από τον R.Virchow (1855) στην πρόταση: "κάθε κύτταρο προέρχεται από τη διαίρεση προϋπάρχοντος κυττάρου".²⁸ Παράλληλα με τις νέες αντιλήψεις για την πρώτη ύλη δημιουργίας των ζωντανών οργανισμών, αναπτύσσονται οι θεωρίες για την καταγωγή και εξέλιξη των ειδών, πρώτα από τον A.R.Wallace και στη συνέχεια και πιο εμπειριστατωμένα από τον Ch.Darwin (1859),²⁹ που αρνούνται τη σταθερότητα και το αναλλοίωτο του είδους και υποστηρίζουν τη διαρκή εξέλιξή του. Εκτός από τη μεταβολή ως πρωταρχική αρχή της ύπαρξης, η θεωρία της *Καταγωγής των ειδών* εισάγει τον όρο της φυσικής επιλογής, θέτοντας το υποκείμενο στο επίκεντρο της έρευνας, επιδίδοντάς του τη δύναμη να καθορίζει το μέλλον του και να διαμορφώνει την εξελικτική του πορεία.

Η θεωρία του Darwin ενισχύει τη διάχυτη συναίσθηση της συνεχούς μεταβολής και δίνει τη βάση για την ανάδειξη και τεκμηρίωση νέων (ή και παλαιότερων) θεωρήσεων. Οι ερευνητές διαβλέπουν στην *Καταγωγή των ειδών* και στη διαδικασία της φυσικής επιλογής των έμψυχων οργανισμών

²⁸ Μέχρι τότε και παρά το γεγονός ότι ο όρος «κύτταρο» έχει επινοηθεί το 1600, τα δομικά στοιχεία της ζωής εξακολουθούν να είναι οι 21 ιστοί του Μπισά, μια στατική έννοια που περιγράφεται από τον Γάλλο γιατρό M.F.X.Bichat το 1800.

²⁹ Ο Ch.Darwin διερεύνησε τη θεωρία του για την καταγωγή των ειδών για 20 χρόνια και τελικά την κατέθεσε το 1859, αφού προηγήθηκε εκείνη του A.R.Wallace. Παρόλα αυτά θεωρείται ο εισηγητής της εξέλιξης των ειδών με φυσική επιλογή.

την αρχετυπική δομή που μπορεί να εφαρμοστεί, ως αναλυτική μέθοδος, σε έτερα πεδία της επιστήμης, πέραν της βιολογίας, όπως της οικονομίας και της πολιτικής. Οι πορείες των ειδικοτήτων της γνώσης εμφανίζονται αλληλένδετες και αλληλοεξαρτώμενες σε κατάσταση διαρκούς μεταβολής. Μέσω αυτής μπορούν να διερευνηθούν μετασχηματισμοί στις επιστήμες και στις τέχνες, αλλά και πολιτικές ρήξεις. Ο K.Marx στην αλληλογραφία του με τον F.Engels (1859-60)³⁰ και τον F.Lassalle (1861)³¹ εκδηλώνει τον ενθουσιασμό του για τη Δαρβίνεια Θεωρία. Είναι χαρακτηριστικό ότι, όταν το 1867 συγγράφει το *Κεφάλαιο*, στέλνει αντίτυπο του στον Darwin, αναγνωρίζοντας μ' αυτό τον τρόπο τη συμβολή του στην γενικότερη εξέλιξη των αντιληπτικών σχημάτων της πραγματικότητας. Μέσω της βιολογίας και της δαρβίνειας θεώρησης συγκροτείται η πολιτική σκέψη του Marx και η προσπάθειά του να παράγει τους αποκαλούμενους διαλεκτικό υλισμό και ιστορικό υλισμό. Η διδακτορική του διατριβή, νωρίτερα το 1841, σχετικά με τη *Διαφορά της δημοκρατίας και επικουρείας φυσικής φιλοσοφίας*, δεν αφορά μια πολιτική διαπραγμάτευση. Πρόκειται για μια διασύνδεση των επιστημικών κύκλων, όπου η πολιτική δε συμμετέχει απλώς ως στράτευση, αλλά και ως συνθήκη μεταβολής της θεώρησης του κόσμου.

Η σχέση του χρόνου και της χρονικότητας με τον χώρο, ως προς τη φιλοσοφική τους διάσταση και οι παράγωγες έννοιες τους, αποκτούν ιδιαίτερη βαρύτητα και ενδιαφέρον, δημιουργώντας ένα καινούργιο πεδίο έρευνας (και ενίοτε διαφωνίας). Σε αυτό το πλαίσιο αναζήτησης, ο H.Bergson, το 1889, εξετάζει το θέμα της διάρκειας, ως έναν όρο που χαρακτηρίζεται από τη ρευστότητα και την αλληλοδιείσδυση, σε αντίθεση με την ιδέα του αριθμού, που υπονοεί μια χωρική συμπαράθεση³². Την ίδια περίοδο ο S.Freud διενεργεί τις μελέτες του πάνω στον ψυχικό κόσμο του ανθρώπου και το 1895 υποβάλλει το έργο 'Studien über Hysterie' (Μελέτες για την Υστερία), από το οποίο θεωρείται πως αναδύθηκε η Ψυχανάλυση. Ο H.Bergson, λίγο αργότερα, στο σύγγραμμά του 'Creative Evolution' (1907), επιχειρεί τη διερεύνηση της σχέσης της εξέλιξης και της ανάπτυξης των οργανισμών με τη συνείδηση και τη διαισθητική αντίληψη της εμπειρίας και υιοθετεί τη δύναμη της 'ζωικής ορμής', ασχολούμενος με το ζήτημα της αυτο-οργάνωσης και της αυθόρμητης μορφογένεσης των πραγμάτων με όλο και πιο περίπλοκο τρόπο. Στη δεκαετία του 1880 ο μαθηματικός H.Poincaré διαπιστώνει ότι μικρές διαφορές στις αρχικές συνθήκες των δυναμικών συστημάτων, που οφείλονται σε σφάλματα

³⁰ Βλ. *The essential Marx: the non-economic writings, a selection*, σ.359, E.Staski, J.B.Marks, *Evolutionary anthropology: an introduction to physical anthropology and archaeology*, σ.96, J.B.Foster, *Marx's Ecology: Materialism and Nature*, σ.197.

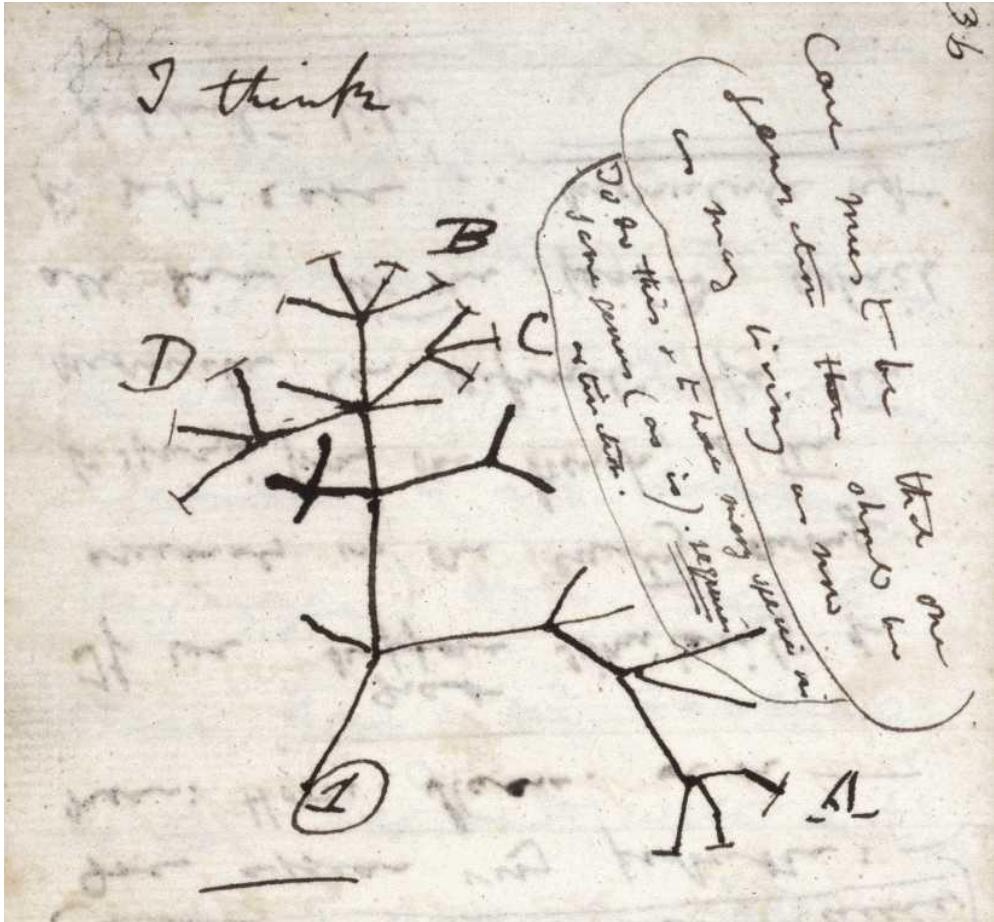
³¹ Βλ. Αναφερόμαστε στην επιστολή του Marx προς τον F.Lassalle της 16/01/1861

³² Πρόκειται για τη διδακτορική διατριβή του H.Bergson *Essai sur les données immédiates de la conscience*, με την οποία υπερασπίζεται την ελεύθερη βούληση και απαντά στον ισχυρισμό του I.Kant ότι 'η ελευθερία είναι πιθανή μόνο εκτός χρόνου και χώρου'.

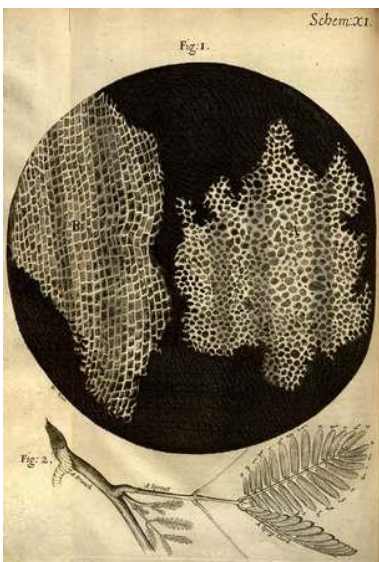
στρογγυλοποίησης σε μαθηματικούς υπολογισμούς, αποδίδουν πολύ διαφορετικά αποτελέσματα και καθιστούν τη μακροπρόθεσμη πρόβλεψη αδύνατη, παρατήρηση στην οποία θα στηριχτεί αργότερα η 'Θεωρία του χάους'.

Καθ' όλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα έχουν παγιωποιηθεί οι αποδεκτές ερμηνείες της πραγματικότητας που προηγούνται των υποκειμένων, εγκαθιστούν δεδομένα, σημεία προσδιορισμού της εκάστοτε εποχής, σε μια φουκωική 'επιστήμη' που περιλαμβάνει όλες τις αντιλήψεις και τα ιδεολογήματα της περιόδου, που συνδιαμορφώνουν το πεδίο, τα εφόδια και τα όρια εντός των οποίων οι ερευνητές μπορούν να διατυπώσουν τις απόψεις τους. Οι αμφισβητήσεις της κανονικότητας από την κατάθεση διαφορετικών θεωρήσεων, που πολλαπλασιάζονται προς το τέλος του αιώνα, μεταφράζονται σε αναταράξεις, όχι τόσο ισχυρές, ώστε να ανατρέψουν το προφανές κανονιστικό πλαίσιο και τα όποια προβλήματα εμφανίζονται, επιλύονται εντός του συστήματος. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα στην κεντρική Ευρώπη επικρατεί ενθουσιασμός για τα τεχνολογικά επιτεύγματα του πρόσφατου παρελθόντος και αισιοδοξία για το μέλλον. Η παρατεταμένη, για τα δεδομένα της περιοχής, ειρήνη μεταξύ των μεγάλων δυνάμεων (από τον γαλλοπρωσικό πόλεμο του 1870-1871 και μετά) έχει σημαντικές θετικές επιπτώσεις στην εξέλιξη των κοινωνιών και την ευημερία των λαών και τίποτα δεν προμηνύει το τέλος μιας εποχής και τα ολέθρια αποτελέσματα του Α' Παγκοσμίου Πολέμου που ακολουθεί. Πρόκειται για τα χρόνια της 'belle époque', της 'χρυσής εποχής', ονομασία που της αποδόθηκε αργότερα σε αντιδιαστολή με την καταστροφική περίοδο των πολεμικών συρράξεων. Η διεθνής ηρεμία δεν μπορεί να αποκρύψει τις εσωτερικές αντιθέσεις των κοινωνιών, που επικεντρώνονται στην ταξική πάλη μεταξύ μεγαλοαστών και ασθενών οικονομικά στρωμάτων και εκδηλώνεται με βιαιότητα και τρομοκρατικές ενέργειες. Η αναρχική ιδεολογία, αρχικά υπό την εξατομικευμένη της μορφή και στη συνέχεια ως κίνημα καλεί σε επανάσταση και βίαιες αντιδράσεις, προτάσσοντας την απελευθέρωση του ατόμου από τα δεσμά της εξουσίας και της ιδιοκτησίας.

Οι κλυδωνισμοί του κανονιστικού πλαισίου ισχυροποιούνται με την έλευση του 20^{ου} αιώνα από νέες ανακαλύψεις. Το 1901 ο M.Planck μελετά την ακτινοβολία του μέλανος σώματος και εισάγει τη κβαντική θεωρία με την οποία επιχειρεί να ερμηνεύσει φαινόμενα που η νευτώνεια μηχανική αδυνατεί να περιγράψει. Το 1905 ο A.Einstein διατυπώνει τη *Θεωρία της ειδικής σχετικότητας* και το 1915, τη *Γενική θεωρία της σχετικότητας* με τις οποίες αντικαθιστά, εν μέρει, τη νευτώνεια θεωρία για τη βαρύτητα. Στις μελέτες του η πραγματικότητα μπορεί να περιγραφεί με πολλαπλούς, αλλά εξίσου έγκυρους, τρόπους, από κινούμενους με διαφορετικές ταχύτητες παρατηρητές, θεώρηση που καταργεί τις έννοιες του απόλυτου χώρου και χρόνου, που αντικαθίστανται από μια σύνθεση πλήθους χωροχρονικών μεταβαλλόμενων ασυνεχών στοιχείων.



ΕΙΚ. 8: Σκίτσο του C.Darwin για το 'Δένδρο της Ζωής' από το πρώτο σημειωματάριό του για τις μεταλλάξεις των ειδών. (1837)



ΕΙΚ. 9: 'Micrographia' του Robert Hooke (1665)



ΕΙΚ. 10: Ιμπρεσιονισμός. 'Coquelicots, la promenade' του Claude Monet (1873)



ΕΙΚ. 11: Μετα-ιμπρεσιονισμός. 'Montagne Sainte Victoire' του Paul_Cézanne (1904)

Οι απόψεις του Einstein για τη συμμετοχή του χρόνου ως τέταρτη διάσταση στην οργάνωση του χώρου, απασχολούν και διαπερνούν όλους τους τομείς του ανθρώπινου συλλογισμού. Το βάρος των νέων αντιλήψεων υπομονεύει το μέχρι πρότινος προφανώς αποδεκτό και διεγείρει ερωτήματα και διαμάχες μεταξύ των διανοουμένων, με πιο χαρακτηριστική τη διένεξη ανάμεσα στον H.Bergson και τον A.Einstein, το 1922 στο Παρίσι, σχετικά με τον νέο ρόλο της φιλοσοφίας, αξιολογώντας τα νέα δεδομένα που έθετε η *Θεωρία της σχετικότητας*.³³

Οι καλλιτέχνες, οι κύριοι εκφραστές του πολιτισμικού χώρου, καλούνται να ανταποκριθούν στις προκλήσεις, διερευνώντας καινούργια εκφραστικά μέσα, τρόπους και τεχνικές σε μια απόπειρα παρουσίασης των αναζητήσεων του σκεπτόμενου ανθρώπου της εποχής τους. Δίχως, ενδεχομένως, την πλήρη γνώση του συνόλου των φιλοσοφικών θεωριών ή των επιστημονικών ανακαλύψεων, εφευρέσεων και αλλαγών που συμβαίνουν γύρω τους, διαισθάνονται την ανάγκη απόδοσης εννοιών που βιώνουν καθημερινά, όπως τη μεταβολή, τη χρονικότητα, τη διάρκεια, τον ρυθμό, την κίνηση και επιθυμούν να περιγράψουν τη Νεωτερικότητα που έχει επικρατήσει. Οι πειραματισμοί στην παράσταση των νέων συνθηκών και δεδομένων της πραγματικότητας που βιώνουν οι σύγχρονες κοινωνίες, συμβαδίζουν χρονικά με την αυγή της ‘μοντέρνας επιστήμης’. Η έκφρασή τους συστηματοποιείται, από τα μέσα του 19^ο αιώνα και ύστερα, μέσω καλλιτεχνικών ρευμάτων, όπως ο Ιμπρεσιονισμός και ο Μετα-ιμπρεσιονισμός, αλλά αποκτά νέα δυναμική και ιδιαίτερες προοπτικές κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, όταν καταγράφεται πανσπερμία ιδεών, προτάσεων και κινημάτων. Αρχικά μέσα από τον Φωβισμό, τον Κυβισμό, τον Κονστρουκτιβισμό, τον Νεοπλαστικισμό, τον Εξπρεσιονισμό και στη συνέχεια με τον Φουτουρισμό, το Dada, τον Σουρεαλισμό, το Μοντέρνο αμφισβητεί τον Ρομαντισμό και επιζητά την αποκοπή του από το παρελθόν. Οι καλλιτεχνικοί κύκλοι έρχονται σε επαφή με τις πιο πρόσφατες ανατρεπτικές επιστημονικές και φιλοσοφικές θεωρίες, που προαναγγέλλουν τον μετασχηματισμό των αντιληπτικών σχημάτων της πραγματικότητας και αναζητούν τις καινοτόμες δομές που τους αντιστοιχούν. Οι εντατικές προσπάθειες τους για τον επαναπροσδιορισμό των συμβάσεων παραπέμπουν σε μια περίοδο έντονης - ακραίας αμφισβήτησης, εφάμιλλης του τέλους μιας εποχής και της αρχής μιας νέας.

³³ Βλ. και ‘*Albert Einstein και Henri Bergson... η διαμάχη*’, άρθρο στην ιστοσελίδα ‘*Χείλων*’.

Ο ρόλος του ερευνητή στο νέο επιστημονικό πεδίο σύμφωνα με τον Gaston Bachelard.

Οι ασυνέχειες – ρήξεις στην πορεία της επιστήμης

Η υποστήριξη μιας ερμηνείας της περιόδου ως τέλους εποχής έρχεται από τον G.Bachelard στο δοκίμιό του *Η μόρφωση του επιστημονικού πνεύματος* (1938) όπου, αναφερόμενος για πρώτη φορά σε ασυνέχειες στην ιστορία των επιστημών, εντοπίζει μια επιστημολογική ρήξη στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, που προκαλείται από τις ανακαλύψεις στον χώρο της φυσικής, με τις θεωρίες του *Μέλανος σώματος* και της *Κβαντικής ακτινοβολίας* του M.Planck και της *Σχετικότητας* του A.Einstein. Ο Γάλλος φιλόσοφος υποστηρίζει ότι η, μέχρι πρότινος, θεωρούμενη ευθύγραμμη και κανονική πορεία της Ιστορίας της επιστήμης χαρακτηρίζεται από μη ευθύγραμμες αναταράξεις, συμπυκνώσεις, αραιώσεις και σημειακές ρήξεις – αποκοπές του παλιού από το νέο, που επιτρέπουν τον καθορισμό συγκεκριμένων περιόδων, όπου ισχύουν κοινά αποδεκτές αρχές και προσεγγίσεις.³⁴ Διακρίνει, με αυτόν τον τρόπο, τη θέση του από τον Θετικισμό του A.Comte, αλλά και από τις απόψεις του É.Meyerson, που στο δοκίμιό του *La Déduction relativiste* (1908) υποστηρίζει ότι η θεωρία του A.Einstein αποτελεί μια νέα εκδοχή της ταύτισης της ύλης με το διάστημα, 'το αξίωμα στο οποίο στηρίζεται ολόκληρο το Καρτεσιανό σύστημα'. Σύμφωνα με τον Bachelard οι καινούργιες θεωρίες ενσωματώνουν τις παλιές σε νέες ερμηνείες, μέσα από τον μετασχηματισμό των εννοιών (για παράδειγμα την έννοια της μάζας που χρησιμοποίησε ο Newton και ο Einstein σε δύο διαφορετικές αισθήσεις). Έτσι, η μη-Ευκλείδεια γεωμετρία δεν έρχεται σε αντίθεση με την Ευκλείδεια, αλλά την ενσωματώνει σε ένα ευρύτερο πλαίσιο. Οι επιστημονικές εξελίξεις, όπως η θεωρία του Einstein, δείχνουν την ασυνεχή φύση της Ιστορίας των επιστημών.

Ο Bachelard υποστηρίζει πως οι εξελίξεις της περιόδου στον χώρο των φυσικών επιστημών θέτουν σε δοκιμασία 'αφελείς' φιλοσοφικές ερμηνείες, κυρίαρχες μέχρι εκείνη την εποχή. Καλεί τους διανοούμενους να είναι δεκτικοί στις νέες ιδέες και έτοιμοι να αναθεωρήσουν ή και να εγκαταλείψουν τις παραδοσιακές επιστημονικές θέσεις τους, ανταποκρινόμενοι σε μια περίοδο μεταβολών: "Η επιστήμη δημιουργεί τη φιλοσοφία. Ο φιλόσοφος οφείλει συνεπώς να τροποποιεί τη γλώσσα του, ώστε να αποδίδει τον ευέλικτο και ευμετάβλητο χαρακτήρα της σύγχρονης

³⁴ Ο G.Bachelard επιχειρεί να διαχωρίσει ποιοτικά και χρονικά την πορεία της επιστήμης ορίζοντας ως πρώτη περίοδο εκείνη που αντιπροσωπεύει την 'προ-επιστημονική κατάσταση' (κλασική αρχαιότητα, Αναγέννηση, 16ος και 17ος αιώνας), ως δεύτερη περίοδο, την 'επιστημονική κατάσταση', που περιλαμβάνει τα τέλη του 18ου, τον 19ο και την αρχή του 20ου αιώνα, ενώ ως τρίτη περίοδο θεωρεί την 'εποχή του νέου επιστημονικού πνεύματος', η οποία αρχίζει το έτος 1905 με τη *Θεωρία της σχετικότητας* του A.Einstein.

σκέψης”.³⁵ Ο Bachelard αξιολογεί ως σημαντικό και θέτει ως στόχο του τον εντοπισμό της διαφοράς ανάμεσα στη φιλοσοφία που αρμόζει στην κλασική νευτώνεια αντίληψη και σε εκείνη που επιτυγχάνει την αντιστοιχίση στις σύγχρονες εξελίξεις. Εάν η επιστήμη έχει μια φιλοσοφική συνιστώσα, τότε ο επιστημονικός μετασχηματισμός ενδέχεται να απαιτεί φιλοσοφική αλλαγή. Οι επαναστατικές αλλαγές στη φυσική υποχρεώνουν στην υιοθέτηση της μη-θεμελιωτιστικής, μη-καρτεσιανής Γνωσιολογίας. Υποχρεώνουν στην οργάνωση και δόμηση τη σκέψη με μη-ευκλείδειους τρόπους, εφόσον οι νόμοι της εκφράζονται με τη βοήθεια νέων μαθηματικών και ορθολογικών μορφών. Οι αλλαγές αυτές οδηγούν στη διαπίστωση ότι η επιστημονική πρόοδος δεν προκύπτει επαγωγικά και η επιστημονική μέθοδος είναι μη-βακωνική.³⁶ Η μη-ευκλείδεια γεωμετρία, η σύγχρονή της μικροφυσική (πυρηνική και ατομική φυσική, κβαντική θεωρία), η *Θεωρία της σχετικότητας* και άλλες σημαντικές ανακαλύψεις και θεωρίες, αποτελούν κλάδους ‘χωρίς προηγούμενο’, οι ριζικές αυτές μεταβολές, δηλαδή, χαρακτηρίζουν μια νέα περίοδο της επιστημονικής σκέψης.

Τα ‘επιστημολογικά εμπόδια’ – Η πορεία της επιστήμης ως ακολουθία ‘διορθωμένων λαθών’

Στα κείμενα του Bachelard η μετάβαση μεταξύ δύο φάσεων εμφανίζεται ως διαδικασία επίπονη και δύσκολη, καθώς η αποδοχή της καινούργιας θεώρησης του αντικειμένου προσκρούει σε εμπόδια (*obstacles épistémologique*) που αντιτίθενται, ως από αδράνεια, στη μεταβολή και την αμφισβήτηση του υφιστάμενου κανονιστικού πλαισίου. Τα αναχώματα που δημιουργούνται δεν είναι ‘εξωτερικά’, αλλά αποτελούν εμπόδια της σκέψης στην ίδια τη σκέψη, εμποδίζουν την αναδόμηση του επιστημονικού πνεύματος την οποία απαιτεί η επιστημονική εξέλιξη και εμφανίζονται ακριβώς όταν επαπειλείται μια τομή, μια ριζική ανατροπή στην εδραιωμένη επιστημονική θεώρηση. Η αντίδραση-άρνηση δεν έχει αποκλειστικά περιγραφικό, αλλά και κανονιστικό χαρακτήρα: αποτελεί συστατικό στοιχείο της συγκρότησής της, οικοδομείται αρνούμενη, ανατρέποντας κάποιο παρελθόν και αυτή η ανατροπή αποτελεί συνθήκη, προϋπόθεση για τη θετική διατύπωση μιας νέας θεωρίας. Μόνο όταν η ανατροπή των υφιστάμενων συμβάσεων είναι τέτοια που δε μπορεί να δικαιολογηθεί μια νέα επικάλυψη, επινοείται μια εντελώς νέα προσέγγιση, που αναιρεί πλήρως την παλιά. Σ’ αυτή την περίπτωση έχουμε την προσπέραση του εμποδίου και την εδραίωση μιας κατάστασης ‘επιστημολογικής ρήξης’ (*rupture épistémologique*) με το, μέχρι πρότινος, προφανώς ορθό. Η επιστήμη εδραιώνεται μόνο κατά την απότμηση και τον αποχωρισμό από το παρελθόν της και για τον λόγο αυτό, το αντικείμενο της δεν είναι άμεσο δεδομένο και δεν προϋπάρχει της διαδικασίας παραγωγής του. Τα εμπόδια δε σταματούν να εμφανίζονται και να προσπερνιούνται. Η πορεία

³⁵ Bachelard G., *Το Νέο Επιστημονικό Πνεύμα*, σσ.3-4.

³⁶ Βλ. σχετικά: Mary Tiles, *Bachelard- Επιστήμη και αντικειμενικότητα*.

της επιστημονικής σκέψης μοιάζει με μια ακολουθία 'διορθωμένων λαθών'.

Οι μεταβολές που συμβαίνουν στις επιστήμες και τη φιλοσοφία, εξαιτίας των νέων προσεγγίσεων, οδηγούν τον άνθρωπο σε εντελώς διαφορετικό τρόπο διανόησης και καθιστούν δόκιμη την αναφορά σε μια καινούργια εποχή που δε συνδέεται με την προηγούμενη. Η επιστημολογική ρήξη αναφέρεται σε κάθε τομέα του επιστητού και υποχρεώνει την καλλιτεχνική κοινότητα, που συμμετέχει ενεργά στη διαμόρφωση του πολιτισμικού προϊόντος, στην αναζήτηση νέων πεδίων έρευνας, εργαλείων και μεθόδων παράστασης της μεταβολής.

Η διαδικασία προσπέραςης των 'επιστημολογικών εμποδίων' από τους καλλιτέχνες στις αρχές του 20^{ου} αιώνα

Ο Bachelard περιγράφει μια διαδικασία αναθεώρησης των παλιότερων αντιλήψεων που ξεκινάει με την παρατήρηση και τη διαπίστωση μιας 'λανθασμένης' κανονιστικής αξίας. Ο διανοούμενος αρνείται να αποδεχτεί το 'λάθος' στο οποίο έχει βασιστεί ένας ολόκληρος τρόπος σκέψης και αντιστέκεται στην άσκηση κριτικής στο προφανές. Εσωτερικές του δυνάμεις δημιουργούν αναχώματα στην αμφιβολία και δεν του επιτρέπουν να δει καθαρά και να ερμηνεύσει την πραγματικότητα. Η αμφισβήτηση και άρνηση των ορισμών αποτελεί μια πράξη τόλμης στην οποία οφείλει να είναι δεκτικός ο σκεπτόμενος άνθρωπος.

Επιχειρώντας τη μεταφορά της προβληματικής του Bachelard για την ερμηνεία της διαδικασίας πειραματισμού στην Τέχνη, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι οι ρηξικέλευθοι καλλιτέχνες των αρχών του 20^{ου} αιώνα εντοπίζουν την αναντιστοιχία του νέου τρόπου αντίληψης της πραγματικότητας με τις υφιστάμενες δομές και μεθόδους παράστασης, επιδιώκουν την άρση των εσωτερικών εμποδίων που τους συνδέουν με το παρελθόν και αναζητούν τρόπους έκφρασης και αναφοράς στην εποχή τους. Στα έργα των Bachelard και Foucault εμφανίζονται εσωτερικοί περιορισμοί που προϋπάρχουν του υποκειμένου και προκαθορίζουν το πλαίσιο εντός του οποίου έχει τις δυνατότητες δράσης, ενώ η πορεία της επιστήμης εμφανίζεται ασυνεχής, κατακερματισμένη σε περιόδους που χαρακτηρίζονται από διαφορετικό τρόπο σκέψης. Αν και μεταξύ δύο φάσεων μεσολαβεί ρήξη και πλήρης αντιδιαστολή ερμηνειών, εξακολουθούν να εμφανίζονται συνέχειες. Ο Bachelard τις υπονοεί, υπογραμμίζοντας ότι στη νέα θεώρηση των πραγμάτων περιλαμβάνεται το παλιό και ο Foucault διατείνεται ότι η σχέση του παλιού με το καινούργιο εξακολουθεί να υπάρχει, όχι με τη μορφή της κάθετης σύνδεσης, αλλά μέσω πολύπλοκων, δικτυακών δομών, ενώ εξαιτίας της επανερμηνείας του πραγματικού απαιτούνται διαφορετικοί όροι για την περιγραφή του. Άμεσο επακόλουθο αυτής της θέσης είναι η αδυναμία πλήρους αποκοπής από το παρελθόν του τρόπου σκέψης του υποκειμένου, που αντιστοιχεί σε μία προδιαγεγραμμένη αποτυχία των καινοτόμων κινημάτων να δημιουργηθούν εκ του μηδενός και να παράγουν ιδέες απαλλαγμένες από καθετί συμβατικό και προφανές.

Η Παραδειγματική διαδοχή - Το μοντέλο εξέλιξης της επιστήμης του Thomas Kuhn

Η ακολουθία των επάλληλων κύκλων

Η επιστήμη αναπτύσσεται ανομοιόμορφα διαγράφοντας μια εξελικτική πορεία που χαρακτηρίζεται από ασυνέχειες – ρήξεις με το κοινά αποδεκτό. Η μη γραμμική διαδικασία περιλαμβάνει περιόδους έντονης αντιπαράθεσης, οπότε διαπιστώνεται σημαντική καινοτόμος παραγωγικότητα, αλλά και φάσεις ηρεμίας που κυριαρχεί η οργάνωση και τεκμηρίωση του συσσωρευμένου υλικού. Ο T.Kuhn στο σύγγραμμά του *Η Δομή των Επιστημονικών Επαναστάσεων* (1962), όπου διερευνά, τη διαδικασία μετάβασης μεταξύ των διαφορετικών αντιληπτικών σχημάτων της πραγματικότητας εντός μιας επιστημονικής κοινότητας, επιχειρεί την εισαγωγή ενός ιδανικού μοντέλου, ικανού να περιγράψει την εξέλιξη της επιστήμης ως μια ασυνεχή ακολουθία επάλληλων κύκλων. Στόχος του η αντικατάσταση της, κοινά αποδεκτής, διαδικασίας διαρκούς επισώρευσης γνώσης με μια κατασκευή διαδοχής ‘Παραδειγμάτων’, που συνεχίζεται επ’ άπειρο με μη ομαλό τρόπο. Ως ‘Παράδειγμα’ ορίζει το πλαίσιο εντός του οποίου αναπτύσσεται κάθε φορά μια επιστημονική παράδοση και το συγκεκριμένο πρότυπο, σύμφωνα με το οποίο οι επιστήμονες ερευνούν συστηματικά την επέκταση και εξειδίκευση του επιστημονικού τους κλάδου. Πρόκειται για μονάδα διευρυμένη σε σχέση με τη μεμονωμένη θεωρία, μια συνολική θεώρηση των πραγμάτων, μια κοσμοθεωρία και περιλαμβάνει παράγοντες νοηματικά ξένους προς την επιστήμη, όπως οι μεταφυσικές πεποιθήσεις, ο κοινός νους, οι εκάστοτε πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες. Στην έννοια του ‘Παραδείγματος’ περιλαμβάνονται, μεταξύ άλλων, η αριστοτελική φυσική φιλοσοφία, ο κλασικός ηλεκτρομαγνητισμός, οι θεωρητικές προσεγγίσεις του A.Einstein. Δημιουργός αιτία του είναι η διαπίστωση σημαντικών επιστημονικών προβλημάτων, που αδυνατούν να επιλυθούν βάσει των ήδη γνωστών αντιλήψεων και απαιτούν διερεύνηση από μίαν άλλη οπτική. Σύμφωνα με τον Kuhn, μπορούν να διακριθούν επιμέρους φάσεις, κατά τις οποίες το ‘Παράδειγμα’ εμφανίζεται και παγιώνεται, αμφισβητείται και αντικαθίσταται σε μια αέναη εναλλαγή θεώρησης του αντικειμένου.

Η διαδικασία διαδοχής

Η αρχική ανοργάνωτη δραστηριότητα σε κάποιο πεδίο έρευνας συγκροτεί την ‘προ-επιστήμη’, που περιλαμβάνει παλαιότερες παραδόσεις και επιστημονικές επιτεύξεις πριν αυτές συσταθούν σε ένα σώμα και διαμορφώσουν τη συνεκτική έννοια του ‘Παραδείγματος’. Μέχρι τότε δεν υφίσταται επιστήμη, αλλά μια πλειάδα αντιμαχόμενων ‘σχολών’ και απόψεων, που διεκδικούν την αποδοχή από το σύνολο των εμπλεκόμενων ερευνητών. Ορισμένες από τις επιστημονικές απόψεις αναγνωρίζονται

από τη συγκεκριμένη επιστημονική κοινότητα και λειτουργούν ως βάσεις για τη θεμελίωση της πρακτικής της ‘Φυσιολογικής επιστήμης’ (Normal science), “ενός εγχειρήματος που... έχει σκοπό να βελτιώσει, να επεκτείνει και να αρθρώσει ένα ήδη υπάρχον Παράδειγμα”.³⁷ Οι ‘υποβαλλόμενες προτάσεις’ ομαδοποιούνται από τους επιστήμονες και τελικά οδηγούν σε γενικά αποδεκτές παραδοχές, κάτω από τις οποίες και σε δεδομένη χρονική στιγμή, συσπειρώνονται και λειτουργούν οι επιστημονικές κοινότητες. Οι επιτεύξεις οφείλουν να διαθέτουν δύο βασικά χαρακτηριστικά: της πρωτοτυπίας, ώστε “να κρατούν μια ομάδα πιστών μακριά από τους ανταγωνιστικούς τρόπους της επιστημονικής δραστηριότητας” και της ατέλειας (μη ολοκλήρωσης), ώστε “να προσφέρουν στην ανασχηματιζόμενη ομάδα των ερευνητών ποικίλα προβλήματα προς λύση”.³⁸ Το ‘Παράδειγμα’ εγκαθίσταται εφόσον συντρέχουν οι προϋποθέσεις των επιτεύξεων, η πρόταση υπερτερεί των υπολοίπων και χαίρει της εμπιστοσύνης των επιστημόνων, που αξιολογούν την ικανότητά της να ανταποκριθεί στα υφιστάμενα κρίσιμα προβλήματα και τις νέες προκλήσεις που θα εμφανιστούν μελλοντικά. Δεν πρόκειται για μια επιβολή δια της βίας, αλλά για μια συναίνεση του ερευνητικού χώρου, που πείθεται για την υποστήριξη της επικρατούσας θεώρησης. “Τα Παραδείγματα δεν επιδέχονται καμία διόρθωση από τη φυσιολογική επιστήμη. Αντίθετα, ..., η φυσιολογική επιστήμη τελικά οδηγεί μόνο στην αναγνώριση των ανωμαλιών και σε κρίσεις. Και αυτές τερματίζονται όχι με συζητήσεις και ερμηνείες αλλά με ένα σχετικά απότομο συμβάν χωρίς εσωτερική δομή, σαν μια εναλλαγή Gestalt”.^{39,40}



ΕΙΚ. 12: Δισημία Gestalt

³⁷ T.S.Kuhn, Η Δομή των Επιστημονικών Επανάστασεων, σ.200

³⁸ Ο.π., σσ.73-74

³⁹ Αναφορά στη δισημία της ψυχολογίας Gestalt

⁴⁰ Ο.π. σ.201

Η περίοδος της κανονικότητας που ακολουθεί, βρίσκει την επιστημονική κοινότητα αφοσιωμένη στα ισχύοντα πρότυπα, ενώ η προκύπτουσα ομοφωνία υποβοηθά τη 'Φυσιολογική' επιστήμη και καθίσταται βασική συνθήκη της. Σ' αυτή τη φάση επιχειρείται η αντιστοίχιση των φαινομένων - παρατηρήσεων με τις προβλέψεις του 'Παραδείγματος' και η επιβεβαίωση με τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια των βασικών αρχών του, οπότε σημειώνεται σημαντική ανέλιξη των φυσικών γνώσεων. Οι ορισμοί έχουν κατατεθεί και παγιωθεί, η διαπραγμάτευση έχει ολοκληρωθεί και οι επιστήμονες εργάζονται εντός του 'κανονικού' πλαισίου, προστατευμένοι από τις επιθέσεις των ελάχιστων αντιρρησιών, που απομονώνονται εκτός συστήματος. Οι όποιες διαφωνίες θεωρούνται δικαιολογημένες, διευθετούνται εντός του 'Παραδείγματος' χωρίς να διακινδυνεύεται οποιαδήποτε αμφιβολία για την ισχύ του. Οι επιστήμονες καλούνται στην επίλυση των 'Γρίφων', των προβλημάτων που μπορούν να διατυπωθούν στη γλώσσα των εννοιών και των εργαλείων του 'Παραδείγματος'. Όταν κάποια παρατήρηση - ανακάλυψη δεν μπορεί να συνδεθεί με τους υφιστάμενους ορισμούς, θεωρείται μεμονωμένο συμβάν που θα αντιμετωπιστεί στο επόμενο 'Παράδειγμα'. Όσο πιο ευέλικτη είναι η 'Φυσιολογική' επιστήμη, τόσο πιο εύκολα απορροφά τις αναταράξεις που πολλαπλασιάζονται και τις εντάσσει στο πλαίσιο αναφοράς της. Δε στοχεύει σε καινοτομίες και όταν κάποτε βρεθεί αντιμέτωπη μαζί τους συχνά τις προσπερνά, αρνούμενη να τις αναγνωρίσει.

Οι συνεχείς ανακαλύψεις φαινομένων από μέλη της επιστημονικής κοινότητας σε ανύποπτο χρόνο, που υπερβαίνουν το προφανές και δεν εμπίπτουν στο 'Παράδειγμα', αφήνουν ακάλυπτο το δίκτυο έγκυρων θεωρήσεων και μετουσιώνονται σε νέες ριζοσπαστικές θεωρίες. Η συσσώρευση μη επιλυμένων προβλημάτων και η επανειλημμένη αποτυχία διόρθωσης των 'Γρίφων' δημιουργεί ανωμαλίες στο ισχύον σύστημα και οδηγεί τελικά το 'Παράδειγμα' σε κρίση και στην περίοδο της 'Ιδιόρρυθμης' επιστήμης. Η ευαισθητοποίηση της επιστημονικής κοινότητας στην αδυναμία κάλυψης των καινοφανών θεμελιωδών θεωρήσεων από το υφιστάμενο κανονιστικό πλαίσιο δίνει το έναυσμα εντατικοποίησης των ερευνών, με την προσδοκία ανακάλυψης ενός νέου, καινοτόμου 'παραδείγματος' κατάλληλου να ανταποκριθεί στα σύγχρονα δεδομένα ('Επιστημονική επανάσταση'). Η διαδικασία γνωστή ως 'Μετατόπιση Παραδείγματος' (Paradigm shift), που πραγματοποιείται με περισσότερο ή λιγότερο βίαιο τρόπο, δε συμπληρώνει την παλιά γνώση, αλλά την καταργεί και την αντικαθιστά πλήρως. Με την 'Μετατόπιση Παραδείγματος' η επιστήμη περνάει από την περίοδο 'Επανάστασης' στην κανονικότητα και οι επιστήμονες αρχίζουν να ζουν σε μια νέα εποχή που μοιάζει διαφορετική, αν και ο κόσμος, το αντικείμενο έρευνάς τους είναι το ίδιο. "Το σίγουρο πάντως είναι ότι η ερευνητική τους δραστηριότητα μεταβάλλεται, σαν να είχε πραγματικά αλλάξει ο κόσμος."⁴¹ Για τον Κuhn

⁴¹ Ο.π. σ.195

η 'Μετατόπιση Παραδείγματος' δεν αφορά μια διαδικασία ερμηνευτικής αναθεώρησης, εφόσον δεν υπάρχουν σταθερά δεδομένα στα οποία να στηριχτεί μια τέτοια ενέργεια. "Ο επιστήμονας που υιοθετεί ένα νέο Παράδειγμα μοιάζει όχι με ερμηνευτή, αλλά μάλλον με κάποιον που φόρεσε γυαλιά με αντιστρεπτικούς φακούς. Ενώ αντιμετωπίζει το ίδιο σύνολο αντικειμένων και ενώ έχει επίγνωση αυτού του γεγονότος, φτάνει ωστόσο να τα βλέπει εντελώς διαφορετικά σε πολλά σημεία."⁴²

Το νέο 'Παράδειγμα', ο διαφορετικός τρόπος αντίληψης της φύσης και της πραγματικότητας, γίνεται κοινά αποδεκτός από τη νέα επιστημονική κοινότητα και προκαλεί εκτεταμένες εννοιολογικές μεταβολές, που απαιτούν χρόνο αφομοίωσης και συχνά υποχρεώνει σε αναζήτηση και αλλαγή εργαλείων, μια ακραία, αλλά ενίοτε επιβεβλημένη επιλογή. Μεταξύ παλιού και νέου 'Παραδείγματος' διαπιστώνεται εννοιολογική ασυνέχεια, που οφείλεται σε ασυμβατότητα⁴³ των δύο μερών, που δεν έχουν κοινά σημεία αναφοράς.

'Παράδειγμα' και 'Επιστήμη': Οι διαφορετικές μονάδες ανάλυσης της Γνωσιολογίας

Η επιστημονική πρόοδος δεν αποτελεί μια συνεχή συσσώρευση γνώσης, αλλά μια επικάλυψη νέου υλικού πάνω στο παλιό, καθώς οι παλιότερες θεωρίες καταστρέφονται, απορρίπτονται και αντικαθίστανται.⁴⁴ Η διεύρυνση της μονάδας ανάλυσης της Γνωσιολογίας από τη μεμονωμένη θεωρία σε ένα δίκτυο αντιλήψεων που περιλαμβάνει παράγοντες της περιόδου που προηγούνται του υποκειμένου και προκαθορίζουν τον τρόπο σκέψης του, παραπέμπει στην 'επιστήμη' του Foucault⁴⁵, χωρίς τις έντονες κοινωνικές προεκτάσεις που της έχει αποδώσει ο Γάλλος φιλόσοφος. Περιορισμένο σε ένα συγκεκριμένο γνωσιακό αντικείμενο, με μικρότερο εύρος επιρροής, το 'Παράδειγμα' του Κuhn εμφανίζεται ως μονάδα μικρότερης εμβέλειας, αλλά ταυτόχρονα ευέλικτο και προσαρμόσιμο στην περιγραφή της πορείας εξέλιξης κάθε επιστημονικού κλάδου. Η διαφορά είναι τόσο ποιοτική όσο και ποσοτική εφόσον, η 'επιστήμη' του Foucault

⁴² Ο.π. σ.200

⁴³ Ο Κuhn αναφέρει τον όρο 'incommensurability', (ασυμμετρότητα) που δανείζεται από τα μαθηματικά, για να περιγράψει δύο μεγέθη χωρίς κοινό μέτρο σύγκρισης.

⁴⁴ Την εποχή συγγραφής του δοκιμίου του Τ.Κuhn η επικρατούσα θεωρία του 'Λογικού Θετικισμού' υποστήριζε τη συνέχεια της επιστήμης ως επισωρευτική διαδικασία, ενώ διέτεινε ότι οι θεωρίες επεκτείνονται και καλύπτουν ευρύτερα φάσματα ή ενσωματώνονται σε σφαιρικότερες θεωρίες, που ενοποιούν διακριτούς επιστημονικούς τομείς. Οι παλιότερες επιτυχίες των θεωριών δεν απορρίπτονται, άλλα διατηρούνται και επεκτείνονται. Η αντίδραση του Τ.Κuhn στον 'Λογικό Θετικισμό' οδηγεί σε μια 'πολεμικού' τύπου συγγραφή του βιβλίου του, όπου γίνεται ξεκάθαρη η διαφωνία του και τεκμηριώνεται με έντονο τρόπο η πρότασή του.

⁴⁵ Ο Foucault αντιπροσωπεύει την γαλλική φιλοσοφική σχολή, ενώ ο Κuhn την αγγλοσαξονική. Ως εκ τούτου υπεισέρχονται σημαντικές διαφορές στον τρόπο σκέψης και ενδεχομένως η σύγκριση των θεωρήσεών τους να είναι μη δόκιμη-χρησιμοποιείται πάρα ταύτα για να βοηθήσει στην εξέλιξη του συλλογισμού.

οριοθετεί και προκαθορίζει τον τρόπο σκέψης των διανοούμενων μιας κοινωνίας, το συνολικό πολιτισμικό πεδίο της, που λειτουργεί ως πλέγμα σημείων και των σχέσεων τους, ενώ το 'Παράδειγμα', αν και περικλείει τις επιστημονικές αντιλήψεις για ένα συγκεκριμένο αντικείμενο έρευνας στο οποίο συμμετέχουν οι πολιτικοκοινωνικές συνθήκες που το προκάλεσαν και το στήριξαν, εξακολουθεί να αναφέρεται σε ένα συγκεκριμένο γνωσιακό πεδίο. Η 'επιστήμη' προκαθορίζει το συγκεκριμένο εντός του οποίου εναλλάσσεται το εκάστοτε 'Παράδειγμα'. Επακόλουθα αυτού του ισχυρισμού είναι η δυνατότητα συμμετοχής πολλών 'Παραδειγμάτων' σε μια 'επιστήμη', η μη συνεπαγωγή της 'Παραδειγματικής Μετατόπισης' με την αντικατάσταση της 'επιστήμης', αλλά και μια ενδεχόμενη αιτιολόγηση της επιστημολογικής ρήξης από τον ταυτοχρονισμό (concurrency)⁴⁶ πολλών 'Παραδειγματικών Μετατοπίσεων'. Οι ασυνέχειες στην πορεία της επιστήμης λαμβάνονται δεδομένες και για τις δύο θεωρίες· κατά τον Foucault συμβαίνουν όταν μεταβάλλεται ο τρόπος σκέψης του ανθρώπου και η συνολική πολιτισμική αντίληψη μιας κοινωνίας, ενώ για τον Κιηη με την αντικατάσταση ενός προτύπου μιας επιστημονικής κοσμοθεώρησης.

Αντίθετη μοιάζει η προσέγγιση στον ρόλο του υποκειμένου της έρευνας για τους δύο φιλοσόφους. Ενώ, όπως αναφέρθηκε, ο Foucault υποδεικνύει τη χειραγώγηση του υποκειμένου εντός της 'Επιστήμης' με τον περιορισμό των δυνατοτήτων ατομικής αντίληψης της πραγματικότητας, ο Κιηη εμφανίζει ως εξελικτικό όργανο την ανθρώπινη διάνοια, την ιδιοφυΐα (όπως ο Γαλιλαίος ή ο Α.Εinstein), που εν μέσω κρίσης του 'Παραδείγματος' δύναται, εκμεταλλευόμενη τη συσσωρευμένη εμπειρία, να πετύχει την αντιστροφή στην οπτική πρόσληψη του αντικειμένου και τελικά τη 'Μετατόπιση του Παραδείγματος'. Η διαφορά στη θεώρηση των δύο μελετητών προέρχεται από την ετεροβαρή τοποθέτηση του υποκειμένου στις δύο μονάδες ανάλυσης της Γνωσιολογίας, εφόσον στην 'επιστήμη' οι 'ιστορικές a priori' γνώσεις προκαθορίζουν και προδιαθέτουν το υποκείμενο της έρευνας, δίχως να απαιτούν τη συνειδητή αποδοχή του, ενώ στο 'Παράδειγμα' η λειτουργία του κανονιστικού πλαισίου στηρίζεται στην παροχή προτύπων από τις καθολικά αναγνωρισμένες επιστημονικές επιτεύξεις, που προϋποθέτουν τη συνειδητή αποδοχή ή αμφισβήτησή τους από τον ερευνητή. Μια σύγκλιση στη λειτουργία των δύο, εκ πρώτης όψεως, αντίθετων απόψεων μπορεί, ενδεχομένως, να υποστηριχτεί με την παραδοχή, ότι το γεγονός του ευρύτερου, συνολικού μετασχηματισμού στον τρόπο σκέψης του ανθρώπου προκύπτει κατά τον ταυτοχρονισμό στις μεταβολές των επιμέρους αποδεκτών κοσμοθεωρήσεων. Σε αυτή την περίπτωση η 'συλλογική' μετάβαση σε μια νέα 'επιστήμη' αναλύεται στις συγχρονισμένες και αλληλεπιδρούσες 'Μετατοπίσεις Παραδειγμάτων',

⁴⁶ Δανειζόμαστε εννοιολογικά τον όρο του 'Ταυτοχρονισμού' από την επιστήμη των υπολογιστών, ως μια ιδιότητα ενός συστήματος, στο οποίο εκτελούνται ταυτόχρονα πολλοί υπολογισμοί, που μπορούν να αλληλεπιδρούν μεταξύ τους. Στον χώρο της τεχνολογίας οι υπολογισμοί μπορεί να εκτελούνται σε πολλούς πυρήνες του ίδιου chip, σαν χρονοπρογραμματισμένα νήματα στον ίδιο επεξεργαστή ή σε φυσικά διακριτούς επεξεργαστές.

ενός δικτύου εσωτερικών δεσμεύσεων και εξωτερικών υπαγορεύσεων, που επιφέρουν τη ρήξη με το παρελθόν. Έστω και μέσα από τις σημαντικές διαφοροποιήσεις των ερευνητών, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι το εξελικτικό μοντέλο του Kuhn δύναται να ενταχθεί στο ευρύτερο πλαίσιο της 'επιστήμης' του Foucault.

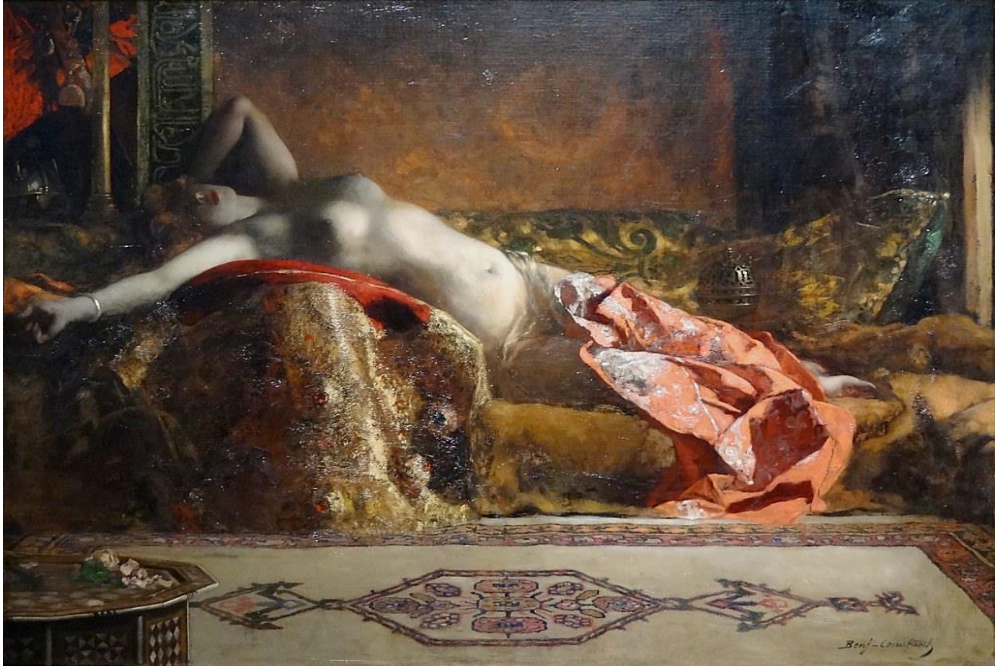
Απόπειρα μετάθεσης της θεωρίας του Kuhn στην περιοχή της τέχνης

Η 'Μετατόπιση Παραδείγματος' αναφέρεται συγκεκριμένα στη διαδικασία εξέλιξης της επιστήμης ως γνωσιακής περιοχής· ωστόσο έχουν καταγραφεί αρκετές προσπάθειες μελετητών διαφόρων κλάδων για την επέκταση και εφαρμογή της σε άλλα πεδία και μορφές της ανθρώπινης δραστηριότητας, που μεταβάλλονται με παρόμοιο τρόπο⁴⁷. Ο Kuhn έχει αποδεχτεί μια αντιστοιχία μεταξύ επιστήμης και τέχνης, όντας θετικά προσκείμενος στην άποψη ότι "Όσο πιο προσεκτικά προσπαθούμε να διακρίνουμε τον καλλιτέχνη από τον επιστήμονα, τόσο πιο δύσκολο γίνεται το καθήκον μας".⁴⁸ Στηριζόμενοι σε αυτή τη σύνδεση των δύο έτερων περιοχών της γνώσης μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι το μοντέλο του Kuhn για την περιγραφή της πορείας εξέλιξης της επιστήμης βρίσκει εφαρμογή στο πεδίο της τέχνης και δύναται να περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο μεταβάλλεται η καλλιτεχνική δημιουργία, γεννιούνται και εξαφανίζονται τα κινήματα, γίνεται αποδεκτή και τελικά εγκαταλείπεται μια τεχνοτροπία. Τα 'Παραδείγματα' κάθε περιοχής του επιστητού συμβάλλουν στην παράσταση του πραγματικού και η τέχνη, όπως και η επιστήμη, αποτελεί έκφραση - συνιστώσα της πραγματικότητας. Αν και η αποδοχή του έργου τέχνης, σε ορισμένη χρονική περίοδο, για ένα κοινωνικό σύνολο, θεωρείται υποκειμενική, διακρίνονται κοινές πεποιθήσεις και αντιμετώπισεις που υποδηλώνουν ένα διακριτό 'Παράδειγμα', εντός του οποίου αναπτύσσεται η καλλιτεχνική δημιουργία.

Μεταθέτοντας το εξελικτικό μοντέλο του Kuhn από την επιστήμη στον χώρο της τέχνης θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε ότι στις αρχές του 20^{ου} αιώνα στην Κ.Ευρώπη διαδραματίζεται η αντικατάσταση του ισχύοντος 'Παραδείγματος' του ευρύτερου Ρομαντικού ρεύματος και των εκφάνσεων του από το Μοντέρνο.

⁴⁷ Η μετάθεση της έννοιας του 'Παραδείγματος' από τον επιστημονικό στον καλλιτεχνικό τομέα έχει προταθεί από τον Richard Brown στο *A Poetic for Sociology: Toward a Logic of Discovery for the Human Sciences* και έχει αναπτυχθεί, εκτενώς, από τον Remi Clignet στο *The Structure of the Artistic Revolutions*. Η N.Heinich στο βιβλίο της *Το παράδειγμα της σύγχρονης τέχνης, δομές μιας καλλιτεχνικής επανάστασης*, επιχειρηματολογεί εκ νέου, καταλήγοντας: "Εν συντομία θα πρέπει πλέον να γίνει αποδεκτό ότι η σύγχρονη τέχνη λειτουργεί πράγματι ως παράδειγμα, προικισμένη με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της, σε μια τόσο ριζοσπαστική ρήξη με τα υπόλοιπα καλλιτεχνικά παραδείγματα - και πρωτίστως με το μοντέρνο παράδειγμα -, ώστε κάθε ειρηνική συνύπαρξη καθίσταται αδύνατη", σελ.55.

⁴⁸ T.S. Kuhn, Comment (on the relation between Science and Art), *Comparative Studies in Society and History*, σσ.403-12.



ΕΙΚ. 13: Decadence. 'L'Odalisque allongée' του J.J.Benjamin-Constant (1870)

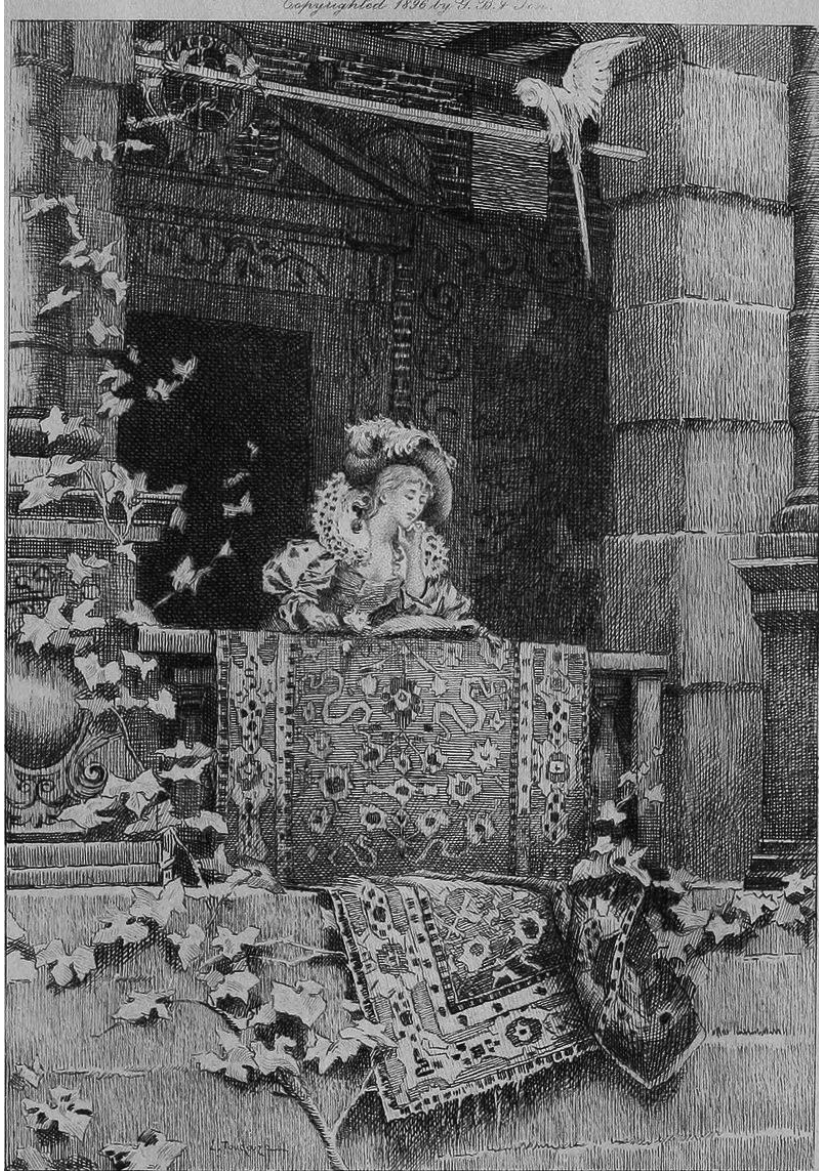


ΕΙΚ. 14: Ιμπρεσιονισμός. 'Jeune Femme en gris etendue' της Berthe Morisot (1879)

Ηδη από τα μέσα του προηγούμενου αιώνα το κοινά αποδεκτό πλαίσιο ορισμών δέχεται επίθεση αμφισβήτησης δίκως προηγούμενο από μεμονωμένους, αρχικά, καλλιτέχνες, που σύντομα οργανώνονται στα κινήματα του Ιμπρεσιονισμού και του Μετα-ιμπρεσιονισμού, τις πρώτες ενδείξεις της Μοντέρνας ιδεολογίας. Η άρνηση, για πρώτη φορά, εμπράκτως και σθεναρά, της ορθολογιστικής σκέψης, εγκαινιάζει μια περίοδο κλυδωνισμών του 'Παραδείγματος', που θα διαρκέσει μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του επόμενου αιώνα. Οι ιδιοφυείς καλλιτέχνες επιχειρούν να αντιστρέψουν τις παγιωμένες θέσεις αναφορικά με τον θεσμό της τέχνης και με το έργο τους στοχεύουν στην υπέρβαση της αναντιστοιχίας των αντιληπτικών σχημάτων της πραγματικότητας και της παράστασής τους. Η αντιπαράθεση με τους ακαδημαϊκούς κύκλους έχει ως διακύβευμα κάτι σημαντικότερο από μια αλλαγή τεχνολογίας και αποκαλύπτει τη διαπραγμάτευση σε θεμελιώδες επίπεδο που λαμβάνει χώρα εκείνη την περίοδο, σχετικά με το νέο ρόλο της τέχνης ως έκφρασης του προσωπικού οράματος του καλλιτέχνη για τον κόσμο, αντί της αποστολής του στον αναδιπλασιασμό της πραγματικότητας. Η απόρριψη των καινοτόμων προτάσεων από τα επίσημα όργανα προώθησης του καλλιτεχνικού έργου συναντά τη σθεναρή αντίσταση των κινημάτων, που εμμένουν και κλιμακώνουν τις αντιδράσεις τους διοργανώνοντας ανεπίσημες παράλληλες εκδηλώσεις, όπου καταθέτουν τις προτάσεις τους ενάντια στις δυσλειτουργίες του υφιστάμενου συστήματος και θέτουν τις βάσεις της αλλαγής κοσμοθεώρησης στην τέχνη.

Το ισχύον 'Παράδειγμα' εξακολουθεί να χαίρει της εμπιστοσύνης των καλλιτεχνικών κύκλων, που αρνούνται να αποδεχτούν τις εμφανιζόμενες 'αρρυθμίες' ως άξιες ανατροπής του υφιστάμενου πλαισίου ορισμών, τις κατατάσσουν στα μεμονωμένα συμβάντα και συνεχίζουν την επίλυση των 'Γρίφων', των ατελειών που του στερούν την ταύτιση με το πραγματικό, εκδιπλώνοντας, παράλληλα, νέες πτυχές - καλλιτεχνικές εκφράσεις του Ρομαντισμού υπό το δόγμα της 'L'art pour l'art'. Η διαρκής συσσώρευση μη επιλυμένων προβλημάτων, που πιστοποιείται με την εμφάνιση νέων κινημάτων αμφισβήτησης, του Φωβισμού, του Εξπρεσιονισμού και του Κυβισμού, προκαλεί έντονους κλυδωνισμούς και αποτρέπει κάθε δυνατότητα σύγκλισης ή απομόνωσής τους, διευρύνοντας την κρίση του 'Παραδείγματος' που εισέρχεται στην 'Ιδιόρρυθμη' περίοδο. Ακολουθώντας το σχήμα του Κιην οι καινούργιες αμφισβητήσεις του 'φυσιολογικού' αντιμετωπίζονται με προβληματισμό από τους επίσημους φορείς, που τελικά ευαισθητοποιούνται, αναγνωρίζουν την αδυναμία κάλυψης των καινοφανών θεμελιωδών θεωρήσεων και σηματοδοτούν την εκκίνηση της διαδικασίας αντικατάστασης (paradigm shift) του εγκατεστημένου Ρομαντικού 'Παραδείγματος' και την έναρξη της 'Επαναστατικής φάσης'. Τα κινήματα της Αφαίρεσης, ο Φουτουρισμός, το Dada, ο Σουρεαλισμός, συνιστώσες του Μοντέρνου, αποκρυσάλυναν το παρελθόν και τις παλιότερες συμβάσεις, επιχειρώντας, μέσα από πανσπερμία ιδεών, την αντικατάσταση του ισχύοντος 'Παραδείγματος' και την αποδοχή της

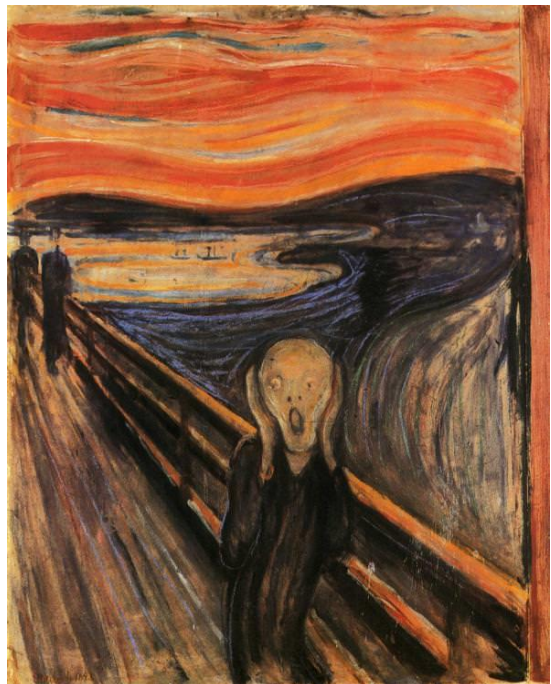
υποκειμενικής τους αλήθειας από την καλλιτεχνική κοινότητα. Μέσω
μανιφέστων με πολεμική ρητορική και με πλούσια παραγωγή έργου
διαπραγματεύονται νέες οπτικές της πραγματικότητας. Το νέο
'Παράδειγμα' διαδέχεται το παλιό διαθέτοντας τις απαραίτητες
προϋποθέσεις της πρωτοτυπίας και της ατέλειας, που διασφαλίζουν την
κοινή αποδοχή του και συνιστούν την καινούργια κανονικότητα. Η
εγκατάσταση της καινούργιας τάξης πραγμάτων απαιτεί χρόνο προσαρ-
μογής για την αλλαγή οπτικής στη συνείδηση των καλλιτεχνών.



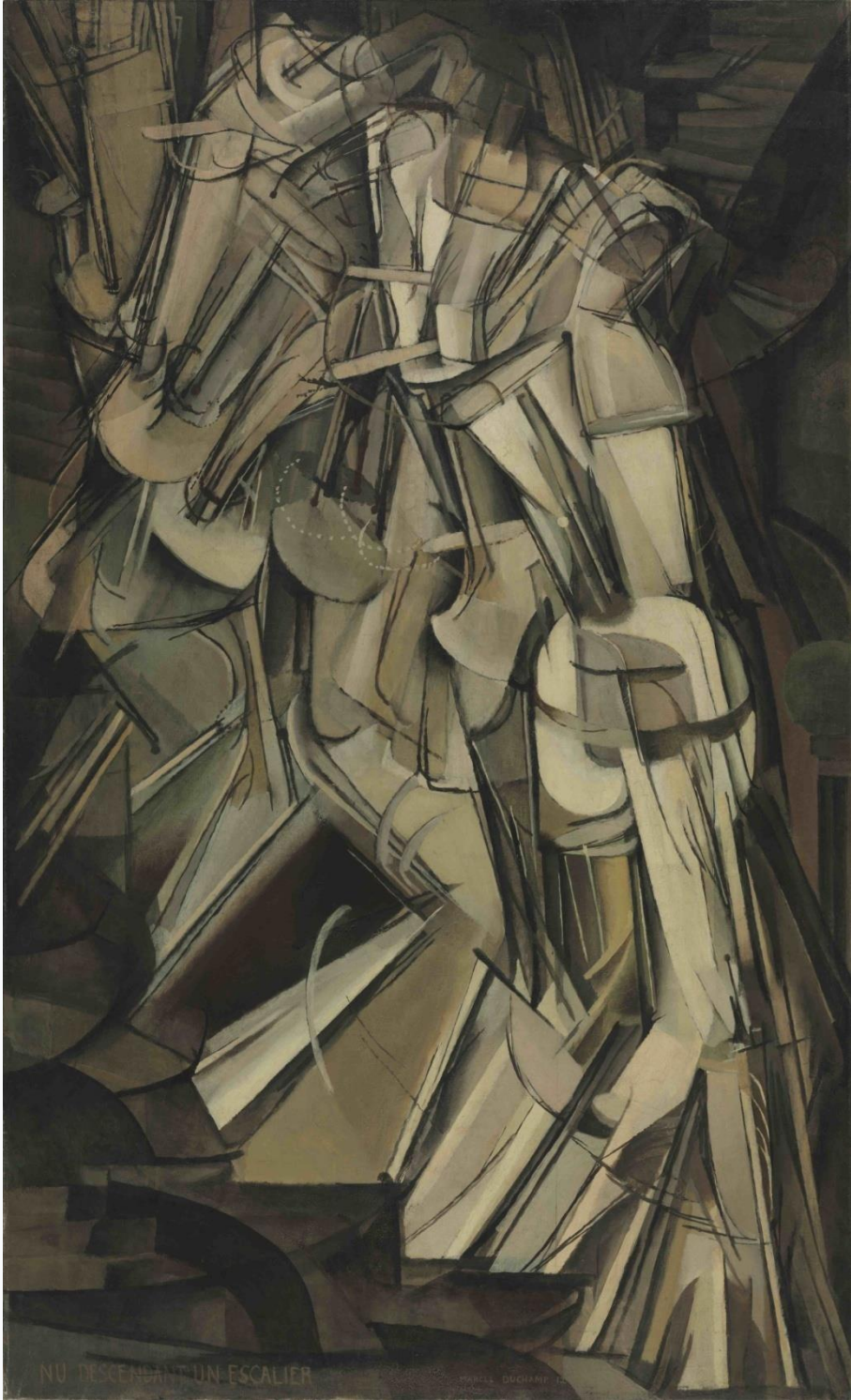
ΕΙΚ. 15: 'Mademoiselle de Maupin' του Théophile Gautier (1834).
Η έκφραση του δόγματος 'L'art pour l'art'.



ΕΙΚ. 16: Φωβισμός, 'La danse' του Andre Derain (1906)



ΕΙΚ. 17: Εξπρεσιονισμός, 'Skrik' (Η κραυγή), Edvard Munch (1893)



ΕΙΚ. 18: Κυβισμός: 'Nu descendant un escalier' του Marcel Duchamp (1912)

Η συμβολή του κινηματογραφικού μέσου και ο πειραματισμός σε ανοίκειο περιβάλλον

Σε όλες τις εκφάνσεις της τέχνης συντελούνται ζυμώσεις προσαρμογής και αναζητούνται τρόποι ένταξης στη νέα οπτική αντίληψη και παράσταση του κόσμου. Οι ειδικότητες εν μέσω 'επανάστασης' αίρουν τα όρια τους, συνδιαλέγονται και συνεργάζονται για την ανάδειξη του νέου 'Παραδείγματος'. Οι καλλιτέχνες αναζητούν νέα μέσα, εργαλεία, ανέγγιχτες περιοχές της τέχνης σε μια διαδικασία συγκρότησης ολοκληρωμένων προτύπων και ευέλικτων θεωρήσεων. Η κινηματογραφική τέχνη, που γεννιέται κατά την περίοδο αμφισβήτησης του υφιστάμενου 'Παραδείγματος' από τις πρώτες συνιστώσες του Μοντέρνου, αρχικά αναπαράγει πρότυπα μιας προηγούμενης ρομαντικής εποχής, εωσότου διαπιστώνεται η ικανότητά της στη διερεύνηση και διατύπωση της νέας κατάστασης πραγμάτων και αξιοποιείται κατά την κορύφωση των επαναστατικών διεργασιών. Από το 1910 κι έπειτα γίνεται όργανο πειραματισμού για τη διαμόρφωση και κατασκευή του μοντέρνου οικοδομήματος. Κυρίως μετά το 1920 η κινούμενη εικόνα συμμετέχει ενεργά στις διαδικασίες μετασχηματισμού της τέχνης με καλλιτέχνες από ειδικότητες διαφορετικές του κινηματογράφου, που εντείνουν τις προσπάθειες τους για τη μεταβολή και την επανερμηνεία των παγιωμένων ορισμών. Το παραγόμενο προϊόν, η κατηγορία των κινηματογραφικών ταινιών της πρωτοπορίας, συνιστά το αποτέλεσμα της 'μετατόπισης' μεταξύ δύο διαφορετικών αντιληπτικών σχημάτων της πραγματικότητας και παράσταση του πρωτόλειου υλικού της επερχόμενης καινούργιας κανονικότητας.

Κατά τον Kuhh η σύλληψη του νέου 'Παραδείγματος', ως μια πλήρης αντιστροφή της κοσμοθεώρησης, είναι μια διαδικασία δύσκολη στην πράξη για τους ερευνητές που συμμετέχουν στο υφιστάμενο πλαίσιο ορισμών, εξαιτίας της σύνδεσης - εμπλοκής τους με το σύστημα. Η άποψη του συμβαδίζει με εκείνη του Bachelard σχετικά με τα 'επιστημολογικά εμπόδια', τους εσωτερικούς ρυθμιστές που ανθίστανται στην αναγνώριση και την αποδοχή του 'λάθους' από τους επιστήμονες. Ο Kuhh υποστηρίζει ότι η ενασχόληση ενός ερευνητή σε διαφορετικό τομέα από την ειδικότητά του, με ανοίκειο αντικείμενο, μπορεί να συντελέσει στη γέννηση του καινούργιου. Η εκπαίδευση σε έναν διαφορετικό χώρο και η προσωπική εργασία στο γνωστικό αντικείμενο, με την εμπειρία που αυτή συνεπάγεται, επιτρέπουν την προσέγγιση με πρωτότυπο και μη προφανή τρόπο, αποστασιοποιημένο από το υφιστάμενο κανονιστικό πλαίσιο. Αναφέρεται χαρακτηριστικά στον Άγγλο επιστήμονα John Dalton (1766-1844), ο οποίος έχοντας εκπαίδευση και εμπειρία μετεωρολόγου, διέπρεψε ως χημικός, διατυπώνοντας την *Ατομική Θεωρία* και το *Νόμο των μερικών πιέσεων των αερίων*, που αποτέλεσαν ένα νέο 'Παράδειγμα' για τον τομέα της χημείας: "Αυτό που οι χημικοί δέχτηκαν απ' τον Dalton δεν ήταν κάποιοι νέοι πειραματικοί νόμοι, αλλά ένας νέος τρόπος άσκησης της χημείας (ο ίδιος μιλούσε για 'νέο σύστημα χημικής

φιλοσοφίας'), που αποδείχτηκε τόσο γρήγορα γόνιμος, ώστε ελάχιστοι απ' τους χημικούς στη Γαλλία και την Αγγλία μπόρεσαν να αντισταθούν."⁴⁹

Κατ' αντιστοιχία, το αποτέλεσμα της ενασχόλησης καλλιτεχνών άλλων ειδικοτήτων στον κινηματογράφο ανακατευθύνει προς μη προφανείς και μη προβλέψιμες περιοχές. Οι δημιουργοί μεταφέρουν την εκπαίδευση, τη γνώση, την τριβή και την εμπειρία που έχουν αποκομίσει από τις προσωπικές ειδικότητές τους στο κινηματογραφικό μέσο και το επανεφευρίσκουν θεματικά και τεχνικά. Ο πειραματισμός τους εμπειρέχει το 'παιχνίδι' με το άγνωστο, την περιφρόνηση ή την άγνοια των κανόνων και των προτύπων που έχουν ήδη γίνει αποδεκτές και συστηματοποιηθεί. Η εισαγωγή των γνώριμων εφαρμοσμένων πρακτικών σε ένα ανοίκειο περιβάλλον έχει ως αποτέλεσμα τη διατύπωση νέων πτυχών του πραγματικού και την αντιληπτική ρήξη με το παρελθόν. Η ατέλεια της εφαρμογής επιτρέπει την περαιτέρω διερεύνηση για τη συμπλήρωσή της. Η ανατρεπτική καινοτομία των καλλιτεχνών αποκτά εννοιολογική χροιά, εφόσον σχετίζεται με την αντιστροφή του ορισμού του κινηματογράφου, από μέσο καταγραφής και παράστασης (αναδιπλασιασμού) της πραγματικότητας σε τέχνη δημιουργίας της.

Η διαδικασία εξέλιξης μέσω της διαδοχής των 'Παραδειγμάτων' βρίσκει εφαρμογή σε όλους τους γνωσιακούς τομείς και, όπως ισχυριζόμαστε, στην τέχνη ως θεσμό, αλλά δεν μπορεί να περιγράψει τις διεργασίες - μεταβολές που συμβαίνουν εντός των ιδιαίτερων περιοχών τους. Οι ειδικότητες της τέχνης παρουσιάζουν ξεχωριστές πορείες ως μέλη ενός εσωτερικού δικτύου σημείων και των σχέσεων τους, η συνδιαλλαγή των οποίων επηρεάζει τις επιμέρους εξελικτικές διαδρομές των πεδίων. Η κινούμενη εικόνα παρέχει την πλατφόρμα του πειραματισμού στα καινούργια σχήματα ως χώρος φιλοξενίας, κυοφορίας καινοτόμων ιδεών και τροφοδοσίας με ειδικές τεχνικές δυνατότητες παράστασης, δίχως τον δικό της άμεσο μετασχηματισμό. Τα αποτελέσματα της 'επανάστασης' που λαμβάνει χώρα στην περιοχή του κινηματογράφου, αφορούν κατ' αρχήν την τέχνη στο σύνολό της και επιστρέφουν στο κινηματογραφικό μέσο εμμέσως, με τη συμμετοχή του στο 'Παράδειγμα' της τέχνης. Η άμεση επίδραση της πρωτοποριακής παραγωγής στην κινούμενη εικόνα εκδηλώνεται με την εμφάνιση ενός νέου ανεξάρτητου καλλιτεχνικού είδους, της Video Art, που θα αναπτυχθεί αυτόνομα τα επόμενα χρόνια, όταν τα τεχνικά μέσα και οι συνθήκες το επιτρέψουν.

⁴⁹ Ο.π. σ.213



ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄

‘Εκ του σύνεγγυς’ ανάλυση - Αισθητική προσέγγιση

Οι συνθήκες εμφάνισης της πρωτοπορίας και ο ρόλος της στην εξέλιξη της τέχνης κατά τον Peter Bürger.

Ασυγχρονίες και επιμέρους ασυνέχειες στις ειδικότητες της τέχνης.

Σύμφωνα με τον κριτικό της τέχνης P.Bürger⁵⁰ παρουσιάζονται ασυγχρονίες εξέλιξης των μεμονωμένων επιμέρους συστημάτων που συνιστούν τη γνώση, κάτι που σημαίνει ότι η ιστορία της μπορεί να ειπωθεί μόνο ως σύνθεση των ασυγχρονιών της εξέλιξης των διαφορετικών περιοχών. Ο θεσμός της τέχνης ακολουθεί τη δική του ανεξάρτητη πορεία, συμμετέχοντας ενεργά στη συνολική κοινωνική ανάπτυξη, εμφανίζοντας ασυνέχειες – τομές, κορυφώσεις και περιόδους κοινά αποδεκτών ορισμών. Η κρίση στον χώρο της τέχνης δεν είναι πάντοτε επακόλουθο ενός φαινομένου ευρύτερης κοινωνικής κρίσης ή το αντίστροφο, αν και η αλληλοσυσχέτισή τους μοιάζει προφανής. Οι ασυγχρονίες διαπιστώνονται και μεταξύ των συνιστωσών της τέχνης, όταν οι ειδικότητες αναπτύσσονται με ιδιαίτερους ρυθμούς και με σχετικές χρονικές μετατοπίσεις περιόδων δράσης⁵¹, όπως και εντός μιας ειδικότητας, εφόσον η λειτουργία του έργου τέχνης (ο σκοπός της χρήσης του), η παραγωγή του από τον καλλιτέχνη και η πρόσληψή του από το κοινό διαγράφουν διαφορετικές, ετεροβαρείς και μη συγχρονισμένες διαδρομές. “[...] η ιστορική εξέλιξη θα πρέπει να συλλαμβάνεται μόνο ως αποτέλεσμα μιας πολλαπλά αντιφατικής ανάπτυξης κατηγοριών, τόσο στο σύνολο της κοινωνίας όσο και εντός επιμέρους πεδίων”.⁵²

Η προσέγγιση του ιδεώδους της αυτονομίας στην τέχνη ως αίτιο αντίδρασης των κινημάτων της πρωτοπορίας

Οι ιδιαίτερες συνθήκες που επικρατούν στον χώρο της τέχνης στη σχέση με το κοινωνικό του συγκείμενο, αλλά και η διατύπωση ως αναγκαίας της διαφοροποίησης από εξωγενείς παράγοντες, συντελούν στην αξίωση της πλήρους αυτονόμησης της τέχνης και τη διαμόρφωση μιας ουτοπικής επιδίωξης, άμεσα συνδεδεμένης με την αστική τάξη και τα ιδεώδη της. Στις αρχές του 18^{ου} αιώνα η καλλιτεχνική παραγωγή αποστασιοποιείται από τη σχέση της με τη ‘βασιλική αυλή’ και προσδένεται στο όχημα της αριστοκρατίας. Όταν στη συνέχεια εξαρτάται και υποστηρίζεται από την αστική εύπορη τάξη, το ιδανικό της αυτονομίας από τη βιοτική πρακτική

⁵⁰ Στο σύγγραμμά του *Θεωρία της Πρωτοπορίας* που εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1974. (Στο εξής *Θ.τ.Π.*)

⁵¹ Ενίοτε μια περιοχή της τέχνης διανύει εξελικτική φάση, δίχως αντίστοιχη ενεργοποίηση μιας άλλης περιοχής, που μπορεί να δραστηριοποιηθεί αρκετά χρόνια αργότερα, ακολουθώντας μια ετεροχρονισμένη πορεία. Η διάρκεια, δε, δράσης ενός φαινομένου ενδέχεται να παρουσιάζει μεγάλες διαφοροποιήσεις ανάλογα με τις συνθήκες της επιμέρους περιοχής.

⁵² P. Bürger, *Θ.τ.Π.*, σ.53

προβάλλει ως κυρίαρχη ανάγκη και μέσο ολοκλήρωσης της τέχνης. Ο σκοπός λειτουργίας της, από αντικείμενο επίδειξης κατά την αυλική τέχνη, μετατρέπεται σε αντικείμενο παρουσίασης της αστικής αυτοκατανόησης, χωρίς, ωστόσο, να συνδέεται με τη βιοτική πρακτική.

Ο J.Habermas, επιχειρώντας να προσδιορίσει τη σχέση της τέχνης με την αστική κοινωνία, αναφέρεται στην ικανοποίηση 'υπολειμματικών αναγκών' μέσα από την τέχνη, εκείνων που απωθούνται από την καθημερινή πρακτική και διατείνεται ότι: "Η τέχνη είναι το απόθεμα για μια έστω εικονική ικανοποίηση των αναγκών οι οποίες καθίστανται τρόπον τινά παράνομες στην υλική διαδικασία της ζωής στην αστική κοινωνία".⁵³ Ο 'μιμητικός συσχετισμός με τη φύση', η 'αλληλέγγυα συμβίωση' και η "ευτυχία μιας επικοινωνιακής εμπειρίας, η οποία θα είναι απαλλαγμένη από τις προσταγές της ορθολογικότητας ως προς το σκοπό (Zweckrationalität), αφήνοντας ελεύθερο χώρο, τόσο στην φαντασία όσο και στην αυθορμησία της συμπεριφοράς",⁵⁴ περιλαμβάνονται σ' αυτές τις ανάγκες. Στην τέχνη βρίσκουν καταφύγιο αξίες περιορισμένες από την πιεστική καθημερινή διαβίωση, όπως η ανθρωπιά, η χαρά, η αλήθεια, που αποβάλλονται από την πραγματική ζωή, εξαιτίας της αρχής του ανταγωνισμού που διαπερνά όλα τα επίπεδα της διαβίωσης.

Η τέχνη, ενώ δίνει τη δυνατότητα της εκτόνωσης των δυνάμεων που κατακρίνουν την αστική κοινωνία και ζητούν κοινωνικές αλλαγές, την απαλλάσσει από αυτή την πίεση, δεσμεύοντας τις δυνάμεις σε ένα ιδεατό επίπεδο με θετικό πρόσημο. Ο H.Marcuse περιγράφει την ανθρώπινη αξίωση των μεγάλων έργων της αστικής κουλτούρας ως διαμαρτυρία εναντίον της άδικης κοινωνίας και αναφέρεται στον διπλό χαρακτήρα της τέχνης: "(η καταφατική κουλτούρα) απάλλαξε μεν τις 'εξωτερικές συνθήκες' από την ευθύνη για τον 'προορισμό' του ανθρώπου - σταθεροποιώντας έτσι την αδικία τους, ωστόσο τις φέρνει αντιμέτωπες με την εικόνα μιας καλύτερης τάξης, η οποία αποτελεί καθήκον της παρούσας".⁵⁵

⁵³ J.Habermas, *Bewußtmachende oder rettende Kritik*, στο *Zur Aktualität Walter Benjamins*, σ.192.

⁵⁴ Ο.π. σσ.192-193.

⁵⁵ Χ.Μαρκούζε, *Αρνήσεις, Ο καταφατικός χαρακτήρας της κουλτούρας*, σ.59-104.

Η αστική κουλτούρα αποτελεί για τον Marcuse τόσο 'κριτική', στο βαθμό που μιλά για τις ανεπάρκειες και τις αδικίες της κοινωνίας, ενσταλάζοντας στη συνείδηση των ανθρώπων την προσδοκία για έναν καλύτερο κόσμο, όσο και 'καταφατική' απέναντι στην υπάρχουσα τάξη πραγμάτων, γιατί λαξεύει ένα καταφύγιο κάτω από την επιβλητική παρουσία της αναγκαιότητας, έναν προσωπικό χώρο για την αξιοπρέπεια της ψυχής. Με την εσωτερίκευση της ελευθερίας και της ευτυχίας, η 'καταφατική' κουλτούρα 'εξευγενίζει' τον κόσμο, χωρίς να τον αναστατώνει, χωρίς να 'θίγει' τους πραγματικούς ανταγωνισμούς.



ΕΙΚ. 19: Αισθητισμός.
'Proserpine'
D.G.Rossetti (1874)

Η δυνατότητα, τόσο του καλλιτέχνη όσο και του υποκειμένου πρόσληψης του έργου, να βρίσκουν διέξοδο από τις απάνθρωπες συνθήκες διαβίωσης και εργασίας στην τέχνη μειώνεται συνεχώς και κατά τον 19^ο αιώνα, όταν έχει σταθεροποιηθεί η πολιτική κυριαρχία της αστικής τάξης, προσεγγίζεται η πλήρης απελευθέρωση της καλλιτεχνικής δημιουργίας από την καθημερινή ζωή. Αποτέλεσμα της αποκοπής της τέχνης από την κοινωνία είναι η μετατόπιση, της διαλεκτικής μορφής - περιεχομένου των καλλιτεχνικών μορφωμάτων προς όφελος της μορφής. Η στοχαστική διάσταση του έργου τέχνης, το 'μήνυμα' που προκύπτει από την εκπλήρωση κοινωνικών σκοπών, υποχωρεί διαρκώς έναντι της μορφής, η οποία διαφοροποιείται από το περιεχόμενο, το αισθητικό στοιχείο με τη στενότερη έννοια του όρου.

Η διελκυστίνδα μορφής - περιεχομένου

Η προσπάθεια επίτευξης της αυτονομίας, σύμφωνα με τον P.Bürger, μέσω της απομάκρυνσης από τη βιοτική πρακτική στην αστική κοινωνία και ο διαχωρισμός από ο,τιδήποτε θεωρείται 'ξένο', αποδυναμώνει και αποστασιοποιεί την τέχνη ως προς την κοινωνική της λειτουργία και την ικανότητα πολιτικής επίδρασης⁵⁶, εμφανίζοντας την ανεξάρτητη, ναρκισσιστική και εσωστρεφή πλευρά της. Ο καλλιτέχνης με τη (σχετική) ελευθερία της τέχνης έναντι της κοινωνικής διαβίωσης αποβάλλει τον τρίτο όρο της σχέσης του με το υποκείμενο πρόσληψης, την κοινωνία και απολύει τη δυνατότητα μιας κριτικής γνώσης του κόσμου. Μια τέχνη διαχωρισμένη από την πραγματικότητα, περιορισμένη εκτός κοινωνικού πλαισίου, χάνει και το προνόμιο να της ασκεί κριτική. Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα αρχικά με το σύνθημα "L' art pour l' art" και με κορύφωση το κίνημα του Αισθητισμού⁵⁷ στα τέλη του αιώνα, η τέχνη φτάνει πιο κοντά από ποτέ στην ανεξαρτητοποίηση από την υπηρεσία ενός απώτερου σκοπού, σε μια αυξανόμενα αυτοαναφορική παραγωγική διαδικασία. Οι αισθητιστές υποστηρίζουν ότι ο στοχασμός, που στην κλασική περίοδο ισορροπούσε τη δυναμική της φόρμας, έχει δευτερεύουσα σημασία, άσχετα από το φιλοσοφικό ή το ηθικό νόημα που μπορεί να εκφράζει.

Με την κυριαρχία της μορφής, το 'μήνυμα', σχεδόν εξαφανίζεται, το θεσμικό πλαίσιο της τέχνης και το περιεχόμενό της, που εξ ορισμού αποτελούν ξεχωριστές κατηγορίες, τείνουν σε σύμπτωση, ενώ ακόμη και η αξίωση της ερμηνείας του έργου ανακαλείται. Σκοπός της τέχνης γίνεται η ίδια η τέχνη γύρω από τον εαυτό της, αγγίζοντας την πλήρη αυτονομία της, ενώ η αποδέσμευση, που υπήρξε ανέκαθεν το ιδεώδες της τέχνης στην αστική κοινωνία, μετατρέπεται σε περιεχόμενο της τέχνης. Η

⁵⁶ Το καθεστώς της αυτονομίας δεν αποκλείει τη λήψη πολιτικής θέσης από την πλευρά του καλλιτέχνη στο έργο του, αλλά περιορίζει τη δυνατότητα επίδρασης του στα υποκείμενα πρόσληψης.

⁵⁷ Ο Αισθητισμός (Aestheticism, περ.1870-1900) αποτελεί αγγλικό καλλιτεχνικό κίνημα με καταβολές στον Ρομαντισμό. Αντίστοιχο ρεύμα στη Γαλλία μπορεί να θεωρηθεί το κίνημα της Παρακμής (Decadence, περ.1860-1900) με παρόμοια χαρακτηριστικά.

ανάπτυξη της ‘καθαρότητας’ του αισθητικού στοιχείου από τους καλλιτέχνες αποτελεί τη θετική πλευρά της νέας κατάστασης, η αρνητική πλευρά της οποίας περιλαμβάνει την κοινωνική αναποτελεσματικότητα και την απώλεια του ζωτικού χώρου εκτόνωσης της ασφυκτικής πίεσης, που δέχεται από το σύστημα το υποκείμενο πρόσληψης του έργου τέχνης.

Η σχέση με την κοινωνία ως όρος ύπαρξης της τέχνης

Στη διπολική σχέση τέχνης - κοινωνίας ο δεύτερος παράγοντας δε μπορεί να μηδενιστεί ολοκληρωτικά, ακόμα και με τις ακραίες προσπάθειες του κινήματος του Αισθητισμού, εφόσον η αυτονομία της τέχνης περιγράφεται από την αντίθεσή της με την κοινωνία, που υπεισέρχεται στο καλλιτεχνικό έργο ως ‘κατασκευή’. Κατά τον P.Bürger “δεν μπορεί να υπάρξει αμφιβολία ότι η κοινωνία, έστω μεταμορφωμένη και φιλτραρισμένη από το εκ των προτέρων δοσμένο καλλιτεχνικό υλικό, εισέρχεται στο έργο και επομένως και στην πρόθεσή του”.⁵⁸ Η απόλυτη αυτονομία δεν πραγματώνεται, παρά μόνο ως ‘ψευδής’ παράσταση ανεξαρτησίας ενός καλλιτεχνικού έργου, που έχει τις ρίζες του στην κοινωνική προβληματική και αποτελεί μια ιστορική διαδικασία, δηλ. υπόκειται σε κοινωνικούς όρους. Η εξέλιξη της τέχνης δε μπορεί να συλληφθεί ως ανεξάρτητη μεταβλητή, εφόσον εξαρτάται από τη συνολική κοινωνική εξέλιξη και συμμετέχει σ’ αυτήν. Ο P.Bürger υποστηρίζει την αυτοδιάθεση της τέχνης μέσα από τις ασυγχρονίες με τη συνολική κοινωνική εξέλιξη σημειώνοντας ότι : “[...] η περιοδολόγηση της ιστορίας της τέχνης δεν μπορεί απλώς να ακολουθήσει τις περιοδολογήσεις της ιστορίας των κοινωνικών σχηματισμών και των αναπτυξιακών τους φάσεων και ότι, αντίθετα, καθήκον της επιστήμης του πολιτισμού θα πρέπει να είναι η επεξεργασία των μεγάλων ανατροπών στην εξέλιξη του αντικειμένου της”.⁵⁹

Μεταξύ των επιμέρους πεδίων της τέχνης διαπιστώνονται αμοιβαίες επιρροές, με ασυγχρονίες στην εξέλιξη τους, αλλά η διαδικασία δε θα πρέπει να συλληφθεί υποχρεωτικά σύμφωνα με το σχήμα αίτιου και αποτελέσματος.⁶⁰

Η δυνατότητα αυτοκριτικής της τέχνης

Με το κίνημα του Αισθητισμού, την κορύφωση της προσπάθειας αυτονόμησης από την κοινωνία, επιτρέπεται στην τέχνη να βρεθεί, έστω φαινομενικά και πλασματικά, εκτός συστήματος, μια απαραίτητη προϋπόθεση για την αυτοκριτική της. Η αναγνώριση της προοδευτικής

⁵⁸ P.Bürger, *Θ.τ.Π.*, σ.40.

⁵⁹ P.Bürger, *Θ.τ.Π.*, σ.73.

⁶⁰ Κατά τον Bürger, αν και η μη απεικονιστική ζωγραφική έχει τις χρονικές της καταβολές στην περίοδο ανακάλυψης και διάδοσης της φωτογραφικής μηχανής, γεγονός που διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο στην αλλαγή της θεματολογίας και των διαθέσιμων μέσων της, η επιρροή των συστημάτων δε θα πρέπει να υπερεκτιμηθεί. Το κάθε πεδίο εξελίσσεται ως μέρος του κοινωνικού πλαισίου, αλλά πάντοτε ελεύθερα.

απόσπασης από το πλαίσιο της βιοτικής πρακτικής, γίνεται εφικτή μόνο εφόσον αυτή η απομάκρυνση λαμβάνει πραγματικά χώρα. Η σύμπτωση θεσμού και περιεχομένου των έργων δημιουργεί, από την άποψη της λογικής της εξέλιξης, τον όρο και τις προϋποθέσεις αμφισβήτησης της τέχνης. Η διαδικασία αυτοκριτικής, που καθιστά δυνατή την ‘αντικειμενική κατανόηση’ των προηγούμενων φάσεων της και περιγράφει, σαφώς, την ολότητα της εξελικτικής της διαδρομής, πραγματοποιείται από τα κινήματα της πρωτοπορίας στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι τα πειραματικά σχήματα γεννιούνται για να επιτελέσουν μια συγκεκριμένη αποστολή, που ανάγεται σε ‘καθήκον’: τη μετάβαση της τέχνης από τη ρομαντική στη μοντέρνα περίοδο.

Η αυτοκριτική του θεσμού της τέχνης μέσα από την άρση του

Η αμφισβήτηση από τα νεότερα καλλιτεχνικά ρεύματα της απόλυτης μορφής που έχει λάβει η τέχνη και της ικανότητά της να εκφράζει τη σύγχρονη κοινωνία είναι, κατά τον P.Bürger, ακραία, αμείλικτη και πολεμικού χαρακτήρα. Τα θέματα που διαπραγματεύονται ξεπερνούν κατά πολύ την αξιολόγηση της πρόσφατης μεμονωμένης παραγωγής και αντιτίθενται στο ισχύον κανονιστικό πλαίσιο με μια διάθεση γενικευμένης καταστροφής και άρνησης του παλιού. Ο Φουτουρισμός και ο Ντανταϊσμός, τα ριζοσπαστικότερα κίνημα της πρωτοπορίας, δεν ασκούν, πλέον, κριτική στα κινήματα που προηγήθηκαν ή σε κάποια εκδοχή τους (μια τεχνοτροπία), αλλά στον θεσμό και το καθεστώς λειτουργίας της τέχνης, όπως αυτά διαμορφώθηκαν στο πλαίσιο της αστικής κοινωνίας. “Οι εκπρόσωποι της πρωτοπορίας αποσκοπούν σε μια άρση της τέχνης, άρση με την εγγεληνική έννοια του όρου. Η τέχνη δε θα πρέπει απλώς να καταστραφεί, αλλά να αναχθεί σε βιοτική πρακτική, όπου θα διατηρείτο, αν και σε μεταλλαγμένη μορφή”.⁶¹ Στη θέση της αποστασιοποιημένης σχέσης της με την κοινωνία προτείνεται η απόλυτη σύνδεσή της με την κοινωνική και πολιτική προβληματική, που θα την καταστήσει αδιαχώριστο και μη διακριτό από αυτήν πεδίο. Η κοινωνία δε χρειάζεται το θεσμό της τέχνης, εφόσον η ίδια ανάγεται σε τέχνη και το άτομο βιώνει στην καθημερινή του ζωή τα χαρακτηριστικά της δημιουργίας. Όταν οι πρωτοποριακοί καλλιτέχνες διατυπώνουν την ανάγκη της πρακτικότητας της τέχνης, δεν προτείνουν την κοινωνική σημασία του καλλιτεχνικού έργου. Η αξίωσή τους είναι προσανατολισμένη στον τρόπο λειτουργίας της τέχνης εντός της κοινωνίας, ο οποίος καθορίζει την επίδραση των έργων, όπως και το ιδιαίτερο περιεχόμενό τους.

Αν η τέχνη με την καθημερινή ζωή σχηματίζουν μιαν ενότητα, δε μπορεί να οριστεί ο σκοπός της τέχνης, εφόσον ο διαχωρισμός των δύο πεδίων είναι καταστατικός για την έννοια της χρήσης. Οι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας συμερίζονται την αποκλήρυξη του ορθολογικά, ως προς το σκοπό, οργανωμένου κόσμου, που διατύπωσαν οι Αισθητιστές, αλλά στη

⁶¹ Ο.π. σ.111.

θέση της πλήρους αποκοπής της τέχνης από αυτόν, αντιπροτείνουν τη διαμόρφωση μιας νέας πραγματικότητας με βάση τη δημιουργία. Η τέχνη μπορεί να αποτελέσει το κέντρο και την αφετηρία οργάνωσης ενός νέου τρόπου ζωής, διαμορφώνοντας κάθε τομέα της ανθρώπινης δραστηριότητας, καθιστώντας τα μέλη της κοινωνίας συμμετοχικά της καλλιτεχνικής πράξης. “Ο Αισθητισμός και από αυτή την άποψη, αποδεικνύεται αναγκαία προϋπόθεση της Πρωτοποριακής πρόθεσης. Μόνο μια τέχνη διαχωρισμένη εντελώς, ακόμη και όσον αφορά τα περιεχόμενα των μεμονωμένων έργων, από την (κακή) βιοτική πρακτική της υπάρχουσας κοινωνίας μπορεί να αποτελέσει το κέντρο, με αφετηρία το οποίο μπορεί να οργανωθεί μια νέα βιοτική πρακτική”.⁶² Η αστική επιδίωξη της ‘Τέχνης για την τέχνη’ απορρίπτεται ολοκληρωτικά και αντικαθίσταται από το ιδεώδες του ‘Νέου κοινωνικού οικοδομήματος που βασίζεται στην τέχνη’, αλλά και από το γενικευμένο και ακραίο σύνθημα ‘Εξοδος από τον πολιτισμό’, που υποδηλώνει την απαξίωση για την παράδοση και κάθε ανθρώπινο επίτευγμα της αστικής κουλτούρας. Ο θεσμός της τέχνης έχει αποτύχει και η ανθρωπότητα οφείλει να ξεκινήσει από την αρχή· η ρήξη με το παρελθόν καθίσταται απαραίτητη και οφείλει να είναι απόλυτη.

Το μη οργανικό έργο τέχνης – Η ‘εκδήλωση’ αντί του έργου

Το καινούργιο έρχεται με πάταγο, προσδοκώντας την απελευθέρωση του ατόμου από τα δεσμά του, τη διάλυση του λήθαργου στον οποίο έχει περιπέσει και τον εορτασμό της ελπίδας για την ευτυχία του. Ο καλλιτέχνης επιχειρεί, μέσα από την πρόκληση, την αφύπνιση του υποκειμένου πρόσληψης, την κατάδειξη του αμφίβολου της καθημερινής διαβίωσής του και την αναγκαιότητα αναδιάρθρωσής της. Η επιδίωξη του σοκ λειτουργεί ως ερέθισμα για την αλλαγή της συμπεριφοράς του δέκτη, τη διάρρηξη της αισθητικής εμμείνειας του και τον προβληματισμό του. Η αφαίρεση κάθε πιθανού νοήματος από το πρωτοποριακό προϊόν, εισάγει έναν νέο τρόπο πρόσληψης, ένα νέο επίπεδο ερμηνείας: το συνολικό, αναγκαίο για την κατανόηση, πλαίσιο δομής του έργου αντικαθίσταται από απλές πληρώσεις δομικών προτύπων ασύνδετων και ασύμβατων, που εν τέλει διαρρηγνύουν αυτό που ο W.Benjamin αποκαλεί ‘αύρα’.⁶³ Το

⁶² Ο.π. σ.111.

⁶³ Ο W.Benjamin αναφερόμενος στους καλλιτέχνες της πρωτοπορίας και δη στους Ντανταϊστές σημειώνει: “Αυτό που επιτυγχάνουν με τέτοια μέσα είναι μια απερίσκεπτη καταστροφή της αύρας των δημιουργημάτων τους, πάνω στα οποία αφήνουν το στίγμα μιας αναπαραγωγής χρησιμοποιώντας όμως τα μέσα της παραγωγής”. (*Για το έργο τέχνης, Τρία Δοκίμια, Το έργο Τέχνης την Εποχή της Δυνατότητας Τεχνικής Αναπαραγωγής του*, Πλέθρον, Αθήνα, 2013, σ.50.) Για τον Γερμανό φιλόσοφο η ‘αύρα’ αντιστοιχεί στην παραδοσιακή έννοια της αυθεντικότητας ενός έργου τέχνης, η οποία δεν συνίσταται σε μια εγγενή ιδιότητα που αντικατοπτρίζεται στα μάτια του θεατή, αλλά αποτελεί κοινωνική σχέση διαντίδρασης στην οποία επισωρεύονται εξωτερικά χαρακτηριστικά. Αρχικά χαρακτηρίζει τη λατρευτική τελετουργία, εν συνεχεία βρίσκει νόημα στα έργα της Αναγέννησης, αλλά εξαφανίζεται σε εκείνα της πρωτοπορίας, μαζί με τις

υποκείμενο πρόσληψης οφείλει, αντί της προσπάθειας σύλληψης του νοήματος, να εστιάσει στις αρχές κατασκευής που προσδιορίζουν τη συγκρότηση του έργου, προκειμένου να ανακαλύψει σ' αυτές κάποια απάντηση στην αινιγματικότητα του μορφώματος.

Οι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας αρνούνται την ατομική παραγωγή της αστικής τέχνης, χωρίς να αντιπαραθέτουν σ' αυτήν τη συλλογικότητα, δηλώνοντας συνολικά τη ριζική άρνηση της κατηγορίας της. "Όταν ο Duchamp το 1913 υπογράφει σειραϊκά προϊόντα (έναν ουρητήρα, ένα στεγνωτήρα μπουκαλιών) και τα στέλνει σε καλλιτεχνικές εκθέσεις αρνείται την κατηγορία της ατομικής παραγωγής. Η υπογραφή, η οποία είναι μάλιστα ο θεματοφύλακας του ατομικού στοιχείου του έργου, του γεγονότος πως οφείλει την ύπαρξή του στον καλλιτέχνη, εντυπώνεται στο τυχαίο μαζικό προϊόν ως σημάδι χλεύης έναντι κάθε αξίωσης ατομικής δημιουργικότητας. [...] Τα ready-mades του Duchamp δεν είναι έργα τέχνης αλλά εκδηλώσεις."⁶⁴ Η ίδια η πράξη της πρόκλησης καταλαμβάνει τη θέση του έργου, ενώ αμφισβητείται με πρόδηλο τρόπο η παράσταση περί της ουσίας της τέχνης, όπως αυτή διαμορφώθηκε από την Αναγέννηση, ως ατομική δημιουργία ανεπανάληπτων έργων. Αντίστοιχη είναι η άρνηση και προς την κατηγορία της ατομικής πρόσληψης του έργου τέχνης, εφόσον οι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας απευθύνονται πάντα σε κοινό. Η άρση των ρόλων των υποκειμένων παραγωγής και πρόσληψης υπακούει στη λογική της πρωτοποριακής πρόθεσης για σύμπτωση της τέχνης με την καθημερινή ζωή και είναι ζητούμενο για τους καλλιτέχνες.⁶⁵

προσπάθειες άρσης του θεσμού και του περιεχομένου της τέχνης, καταγράφοντας μια αποφασιστική τομή στην ιστορία της. Ο αναπόφευκτος αφανισμός της 'αύρας' επιφέρει ένδεια των αισθητικών εμπειριών που βασίζονται στην παράδοση, αλλά, ενδεχομένως, ευνοεί τον εκδημοκρατισμό και την πολιτικοποίηση της κουλτούρας. (βλ. και Γ.Ράπτη, Θ.Συμεωνίδη, *Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και τα νέα μέσα*, Νεφέλη, 2019)

⁶⁴ P.Bürger, *Θ.τ.Π.*, σ.115.

⁶⁵ Κατά τις ντανταϊστικές εκδηλώσεις υπάρχει, από τους καλλιτέχνες, η πρόθεση σύμπτωσης ή αντιμετάθεσης ρόλων με τα υποκείμενα πρόσληψης. Η επιτυχία της διαδικασίας εκφράζεται με τη συμμετοχή του κοινού που ανταπαντά στην πρόκληση με ένταση, ρίψη αντικειμένων και βιαιοπραγίες. Στην ίδια λογική, όταν ο Tzara εκδίδει οδηγίες για τη δημιουργία ενός ντανταϊστικού ποιήματος και ο Breton υποδείξεις για τη σύνταξη κειμένων αυτόματης γραφής, που έχουν αμφότερες χαρακτήρα συνταγής ή όταν και πάλι ο Breton προτρέπει στην "πρακτική άσκηση της ποίησης" (*pratiquer la poésie*), τα υποκείμενα παραγωγής και πρόσληψης συμπίπτουν και οι έννοιες χάνουν το νόημά τους.



ΕΙΚ. 20: Ready-made. 'Why Not Sneeze, Rose Sélavy?' του Marcel Duchamp (1921)



ΕΙΚ. 21: Φουτουριστική εκδήλωση

Η ακύρωση της κατηγορίας του έργου τέχνης διατυπώνεται εν μέσω καταστροφής της ενότητάς του. Οι πρωτοποριακές 'εκδηλώσεις' υπονομεύουν τη σχέση μέρους και όλου που χαρακτηρίζει το έργο τέχνης, όπως είναι γνωστό μέχρι πρότινος και επιχειρούν τη βίαιη απόσπασση τμημάτων από το σύνολο. Όπως αναφέρει ο καθηγητής φιλοσοφίας R.Bubner: "Η συνεκτικότητα και η αυτοτέλεια του έργου τίθενται συνειδητά υπό αμφισβήτηση ή και καταστρέφονται βάσει σχεδίου"⁶⁶. Ο ίδιος υποστηρίζει ότι, υπό αυτές τις συνθήκες η αισθητική κριτική του έργου τέχνης είναι δύσκολη και γίνεται εφικτή μόνο με την επαναφορά της καντιανής αισθητικής, που δεν ξεκινάει από τον προσδιορισμό του έργου τέχνης, αλλά της αισθητικής κρίσης. Στη θεώρηση του Καντ η έννοια του έργου τέχνης δεν είναι κεντρική και επιτρέπει την ένταξη και του ωραίου της φύσης, που δεν έχει παραχθεί από ανθρώπους και δεν έχει χαρακτήρα έργου.⁶⁷

Για τον Bürger οι καλλιτεχνικές πρωτοποριακές προσπάθειες εισάγουν την έννοια του μη οργανικού (αλληγορικού) έργου τέχνης, όπου η ενότητα καθολικού και ιδιαίτερου είναι διαμεσολαβημένη, σε αντίθεση με το οργανικό (συμβολικό) έργο, όπου η σχέση τίθεται αδιαμεσολάβητα. Στα πειραματικά έργα "η στιγμή της ενότητας έχει τρόπον τινά ανακληθεί σε άπειρο βαθμό, στη δε ακραία περίπτωση παράγεται μόνο μέσω του υποκειμένου της πρόσληψης".⁶⁸

Η μειωμένη συμμετοχή του υποκειμένου παραγωγής

Το εγχείρημα της καταστροφής της ενότητας του έργου τέχνης ως ολότητας εντείνεται εκούσια με την εισαγωγή αποσπασμάτων της πραγματικότητας, υλικών τα οποία συρράπτει ανεπεξέργαστα ο καλλιτέχνης με τις τεχνικές του collage, του montage, του mixage κλπ. Τα μορφοποιημένα στοιχεία, αν και επιλεγμένα βάσει μιας συνθετικής πρόθεσης, παραμένουν κομμάτια της πραγματικότητας, στερούμενα της αναγκαιότητά τους, τοποθετημένα αυτούσια χωρίς να υποστούν ουσιαστικές μεταβολές, σε έντονη αντίθεση με το 'πρωτότυπο' έργο. Η κατάργηση κάποιων από αυτά ή η πρόσθεση κάποιων νέων δεν προκαλεί σημαντική μεταβολή του έργου, εφόσον "το αποφασιστικό δεν είναι τα συμβάντα στην ιδιαιτερότητά τους αλλά η αρχή της κατασκευής στην οποία θεμελιώνεται η αλληλουχία των συμβάντων".⁶⁹ Η τοποθέτηση έτοιμων, συνήθως τυποποιημένων, αντικειμένων, που παραπέμπουν στην αστική βιομηχανοποιημένη κοινωνία, υπονομεύει πέραν του καλλιτεχνικού έργου και το ίδιο το υποκείμενο παραγωγής, που παραιτείται οικειοθελώς

⁶⁶ R.Bubner, *Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik*, στο *Neue hefte für philosophi*, no 5 (1973), σ.49.

⁶⁷ Για τη διαπίστωση ότι 'στην καντιανή αισθητική η έννοια του έργου τέχνης δεν είναι κεντρική εφόσον δεν ξεκινά με τον προσδιορισμό του έργου τέχνης, αλλά της αισθητικής κρίσης', ο Bubner επικαλείται την ανάλυση του T.WAdorno στην *Αισθητική του Θεωρία*.

⁶⁸ P.Bürger, *Θ.τ.Π.*, σ.126.

⁶⁹ Ο.π. σ.160.



ΕΙΚ. 22: Το Σουρεαλιστικό τυχαίο. 'Automatic Drawing' του André Masson, 1924

και συνειδητά από τη διαμόρφωση του συνόλου του έργου, αμφισβητώντας την προσωπική του συμβολή στη δημιουργία και επιτρέποντας τη μετατόπιση του από το κέντρο της διερεύνησης.⁷⁰ Ο καλλιτέχνης αρνείται τον ρόλο του διαμεσολαβητή, διαρρηγνύοντας ένα σύστημα παράστασης του κόσμου, προτείνοντας στη θέση των σημείων που παριστάνουν την πραγματικότητα, την ίδια την πραγματικότητα.

Η υποβάθμιση της αξίας του δημιουργού επαυξάνεται από την αναζήτηση του τυχαίου στα έργα της πρωτοπορίας, κυρίως σε εκείνα των Σουρεαλιστών. Μια κοινωνία οργανωμένη σύμφωνα με τα ορθολογικά πρότυπα ως προς το σκοπό, καταπιέζει όλο και περισσότερο τις δυνατότητες έκφρασης του ατόμου και η αποκάλυψη στιγμών του απρόβλεπτου εμπλουτίζει μεν την καθημερινή ζωή του στη μεγαλούπολη, αλλά ταυτόχρονα περιορίζει τον έλεγχο που δύναται να ασκεί. Η προσπάθεια ανάπτυξης μιας 'μοντέρνας μυθολογίας' μετατοπίζει το ενδιαφέρον στην κυριαρχία επί της σύμπτωσης και τη διερεύνηση της δυνατότητας να καταστεί το απίθανο επαναλήψιμο. Για τους Σουρεαλιστές περιέχεται νόημα στις τυχαίες συνάψεις πραγμάτων ή και συμβάντων, που περιγράφονται ως 'αντικειμενικές συμπτώσεις' και το γεγονός ότι η αναζήτησή τους παραμένει άκαρπη και το αντικείμενο ασύλληπτο, εμφανίζεται, παραδόξως, ως κρυπτογράφημα της ελευθερίας, παρότι στην πράξη καθυποτάσσει τον άνθρωπο και τον δεσμεύει σε μάταιη παλινδρόμηση και παθητική στάση αναμονής. Το αστικό υποκείμενο αν και απελευθερωμένο από κάθε καταναγκασμό και κάθε κανόνα διαμόρφωσης βρίσκεται τελικά συρρικνωμένο σε μια κενή υποκειμενικότητα.

⁷⁰ Η άποψη του Adorno (*Αισθητική Θεωρία*) ότι "η τέχνη θέλει να ομολογήσει την αδυναμία της έναντι της υστεροκαπιταλιστικής ολότητας και να εγκαινιάσει την κατάργησή της" θα μπορούσε να ερμηνεύσει, μέσω πολιτικών προεκτάσεων, τη συγκεκριμένη καλλιτεχνική πράξη, αλλά δε μπορεί να δικαιολογήσει την υιοθέτηση της μεθόδου από ομάδες φίλιες και όχι μόνο αντίθετες στο καπιταλιστικό κατεστημένο, που αποδυναμώνει μια τέτοια εκδοχή.

Αναγωγή του παραδείγματος στη θεωρία του P.Bürger.

Οι πειραματικές κινηματογραφικές ταινίες της δεκαετίας του '20 ως έργα πρωτοπορίας.

A. Η αναζήτηση της έκφρασης της πρωτοπορίας στον κινηματογράφο.

- Η πλατφόρμα σύμπραξης και πειραματισμού.

Η αντίδραση στο αστικό κατεστημένο εκφράζεται στις αρχές του 20^{ου} αιώνα σε κάθε τομέα της τέχνης, αν και με ασυγχρονίες και χρονικές μετατοπίσεις, που οφείλονται στις διαφορετικές συνθήκες εξέλιξης της κάθε ειδικότητας. Ο καλλιτεχνικός χώρος αποτελείται από δίκτυο αλληλεπιδράσεων των ειδικοτήτων, που διαμορφώνουν κοινή αναπτυξιακή πορεία σε βάθος χρόνου, συμμετέχοντας στη γενικότερη ανάπτυξη του κοινωνικού συνόλου. Ο κινηματογράφος από την εφεύρεσή του, γύρω στα 1890, διαγράφει μια πορεία συνεχόμενων πειραματισμών στα εργαλεία και τις δυνατότητες του, ενώ στα πρώτα χρόνια του επόμενου αιώνα καταφέρνει να παγιώσει τα τεχνικά χαρακτηριστικά και τη θεματολογία του, φτάνοντας στην 'ενηλικίωσή' του και την επίτευξη της αποδοχής του από το αστικό κοινό, ως μέσο ικανοποίησης των 'υπολειμματικών', εκείνων, 'παράνομων' αναγκών στις οποίες αναφέρεται ο Habermas. Οι κινηματογραφιστές, μετά τις πρώτες προσπάθειες, όπου δοκιμάζουν τις δυνατότητες του καινούργιου μέσου και αποτυπώνουν σκηνές αναδιπλασιασμού της πραγματικότητας, με την έλευση του νέου αιώνα δημιουργούν ταινίες μυθοπλασίας, ενσωματώνοντας την αφήγηση και αποκρυσταλλώνουν τη γνώριμη δομή, που καθιερώνεται και έκτοτε ακολουθεί τις περισσότερες παραγωγές (συγγραφή σεναρίου, σκηνοθεσία, υποκριτική, μοντάζ, σκηνογραφίες κλπ). Η κινούμενη εικόνα συμμετέχει ενεργά στο δίκτυο των τεχνών, αφομοιώνοντας, μετουσιώνοντας και ενίοτε πρωτοστατώντας σε κινήματα και καλλιτεχνικούς τρόπους έκφρασης,⁷¹ χωρίς ποτέ να φτάνει σε αυτοκριτική των βασικών στοιχείων λειτουργίας της.

Η αμφισβήτηση στην πορεία του κινηματογράφου και την παγιωμένη δομή του καθυστερεί κάποιες δεκαετίες από τη γέννηση της ευρύτερης αμφισβήτησης της τέχνης, ασυγχρονία που θα μπορούσε να δικαιολογηθεί από το νεαρό της ηλικίας του νεότοκου μέσου, που αποτρέπει την άσκηση κριτικής πριν την ωρίμανσή του, αλλά και τις τεχνικές δυσκολίες των μη μυημένων καλλιτεχνών.

⁷¹ Μια σημαντική συνεισφορά της κινούμενης εικόνας στην τέχνη αποτελεί η εξέλιξη του Εξπρεσιονισμού, που αν και ξεκίνησε ως ρεύμα από τη ζωγραφική στις αρχές του αιώνα αναπτύχθηκε ιδιαίτερα στον χώρο του γερμανικού κινηματογράφου, αποκτώντας μεγάλη απήχηση στην κοινωνία και προσφέροντας στην πορεία της τέχνης γενικότερα. Εξαιτίας της χρήσης μυθοπλασίας ο γερμανικός εξπρεσιονισμός στον κινηματογράφο δεν μπορεί να συμπεριληφθεί στα έργα της πρωτοπορίας που έχουν ως στόχο την κατάλυση του θεσμού της τέχνης και διακριτό γνώρισμα την απουσία σεναρίου, υπόθεσης και πλοκής.



ΕΙΚ. 23: Κινηματογράφος μυθοπλασίας. 'Die Spinnen' του Fritz Lang, 1919.



ΕΙΚ. 24: Γερμανικός Εξπρεσιονισμός. 'Das Cabinet des Dr. Caligari', του Robert Wiene, 1920. Αν και με ιδιαίτερα καινοτόμα στοιχεία η ταινία δεν επιτίθεται στον θεσμό της τέχνης και την οργανικότητα του καλλιτεχνικού έργου. Στηρίζεται σε μυθοπλασία και δεν ανήκει στην κατηγορία της κινηματογραφικής πρωτοπορίας.

Η αντίδραση που λαμβάνει χώρα μετά την πρώτη δεκαετία (και ιδιαίτερα μετά το 1920) δεν προέρχεται από τους κινηματογραφιστές ή τους ενασχολούμενους με το μέσο, αλλά από καλλιτέχνες άλλων ειδικοτήτων, γεγονός που καθιστά, ενδεχομένως, ακριβέστερη τη χρήση του όρου 'πρωτοπορία στον κινηματογράφο' από εκείνη της 'κινηματογραφικής πρωτοπορίας', όπως έχει καθιερωθεί να αποκαλείται. Οι καλλιτέχνες έχουν ήδη αντιταχθεί στους ισχύοντες ορισμούς του συστήματος της τέχνης, διερευνώντας τις νέες προοπτικές στις περιοχές του αντικειμένου τους, όταν επιχειρούν τη σύμπραξη των ειδικοτήτων στο κινηματογραφικό μέσο, κορυφώνοντας την αμφισβήτηση μέσω της τέχνης που γέννησε η ανάπτυξη της μηχανής και η αστική κοινωνία. Διευρύνουν το πεδίο δράσης τους σε ανεξερεύνητους χώρους και με άγνωστα, γι αυτούς, εργαλεία, επιχειρώντας τη συνέργεια των τεχνών, αρνούμενοι την υφιστάμενη δομή της κινούμενης εικόνας, άρνηση ενταγμένη στη γενικότερη προσπάθεια άρσης του θεσμού και του περιεχομένου της τέχνης. Η κινηματογραφική παραγωγή της πρωτοπορίας αποτελεί προϊόν των σύγχρονων αναζητήσεων στην καλλιτεχνική διανοήση και εξελικτικός πειραματισμός όλων των εκφάνσεων – κινημάτων της. Αν και συνδεδεμένη άμεσα με τις υπόλοιπες τέχνες και με έντονες διαφοροποιήσεις περιεχομένου και τεχνικής στο εσωτερικό της, συνιστά αναγνωρίσιμη κατηγορία.

Από το 1910 'Προ-φουτουριστές' καλλιτέχνες επιχειρούν την ανατροπή του υφιστάμενου πλαισίου στην τέχνη με τη σύμπραξη των ειδικοτήτων στον χώρο του κινηματογράφου,⁷² σε μια διαφορετική αξιοποίηση των δυνατοτήτων του, ως πλατφόρμα σύνθεσης της μουσικής, της λογοτεχνίας και της ζωγραφικής. Σε ένα από τα μανιφέστα του Φουτουρισμού τονίζεται: "Ο κινηματογράφος, ουσιαστικά οπτικός, πρέπει πρώτα απ' όλα να επιτελέσει την εξέλιξη της ζωγραφικής, αποσυνδεδεμένος από τον ρεαλισμό της φωτογραφίας, από το χαριτωμένο και το επίσημο. Να γίνει αντι-χαριτωμένος, παραμορφωτικός, εντυπωσιακός, συνθετικός, δυναμικός, λεκτικά ελεύθερος. ΕΙΝΑΙ ΑΠΑΡΑΙΤΗΤΗ Η ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΩΣ ΜΟΡΦΗ ΕΚΦΡΑΣΗΣ, ώστε να γίνει το ιδανικό όργανο μιας ΝΕΑΣ ΤΕΧΝΗΣ εξαιρετικά ευρύτερης και πιο ευέλικτης από όλες τις υπάρχουσες. Είμαστε πεπεισμένοι ότι μόνο μέσω του κινηματογράφου θα καταστεί δυνατή η επίτευξη της πολυεκφραστικότητας προς την οποία τείνουν οι πιο

⁷² Οι πρώτες γνωστές πειραματικές προσπάθειες αναφέρονται σε 6 αφαιρετικές ταινίες μικρού μήκους από τους αδελφούς Ginanni Corradini που πραγματοποιούνται την περίοδο 1910-1912 με πηγή έμπνευσης έργα από τη ζωγραφική (G.Segantini), τη μουσική (F.Mendelssohn, F.Chopin) και τη λογοτεχνία (S.Mallarmé). Οι ταινίες έχουν δημιουργηθεί με επιχρωματισμό του φιλμ, αφού αφαιρεθεί η προστατευτική του μεμβράνη. Σήμερα δε διασώζονται κόπιες και υπάρχουν μόνο πληροφορίες για το αντικείμενό τους. (βλ. W.Strauven, 6 *Cinema, Handbook of International Futurism*, σ.105).

σύγχρονες καλλιτεχνικές αναζητήσεις.”⁷³ Οι πρώτες διατυπώσεις της πρωτοπορίας αμφισβητούν το υφιστάμενο πλαίσιο δημιουργίας που αναφέρεται στο παρελθόν, διεκδικώντας μια διαφορετική τέχνη, όπου ο κινηματογράφος αναλαμβάνει εξέχοντα ρόλο, αποδεσμευμένος από τον Ρεαλισμό, συνεπικουρώντας το έργο όλων των ειδικοτήτων προς την εκφραστική διεύρυνση. Από μια τέχνη οργανωμένη στα πρότυπα και τις ανάγκες της αστικής τάξης των αρχών του αιώνα, η κινούμενη εικόνα, υπερβαίνει την απλή εναρμόνιση με τις καλλιτεχνικές ανησυχίες και αναδεικνύεται σε καθοριστικό παράγοντα της συνολικής εξέλιξης. Η εκφραστική ποικιλία, που επιδιώκεται από τους Φουτουριστές, έρχεται να αντιταχθεί σε μια αντίληψη πειθαρχίας στο επικρατές πλαίσιο μονοσήμαντων ορισμών.

Η αυτοκριτική από την πρωτοπορία επιτελείται στον κινηματογράφο μέσω της σύνθεσης των υπολοίπων ειδικοτήτων στον χώρο του, αξιοποιώντας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του. Πρόκειται για αυτοκριτική αφενός συνολικά του θεσμού της τέχνης από τα κινήματα που θέτουν εαυτούς εκτός συστήματος, αποκτώντας μ’ αυτό τον τρόπο το ‘προνόμιο’ άσκησης κριτικής και αφετέρου της κινηματογραφικής πράξης ως προς την ισχύουσα συστηματοποίηση του πλαισίου λειτουργίας της. Η μεταφορά σε ένα νέο πεδίο δημιουργίας αποκόπει τον καλλιτέχνη από τον φυσικό χώρο δράσης του, επιτρέποντας την άσκηση κριτικής στο διερευνούμενο καλλιτεχνικό μέσο, αλλά και τον αναστοχασμό και τον έλεγχο της τέχνης γενικότερα.

B. Η ενσωμάτωση της τέχνης στην κοινωνία μέσω της ενιαίας τέχνης – Το ιδεώδες του *Gesamtkunstwerk*

Μια ουτοπική σύμπραξη των τεχνών επιτρέπει τη διαμόρφωση ενός συλλογικού ιδιώματος, που μπορεί να εφαρμοστεί στην κοινωνία, εξελίσσοντας και μεταμορφώνοντάς την. Ο θεσμός της τέχνης, όπως έχει οριστεί από την αστική κοινωνία, ως μια διακριτή και ιδανικά αυτόνομη υπηρεσία, αποκομμένη από τους προβληματισμούς του κοινωνικού συνόλου, οφείλει να καταστραφεί. Η νέα αναμορφωμένη κοινωνία δημιουργείται, έχοντας ενσωματωμένη στον πυρήνα της την ενιαία αναγεννημένη τέχνη, αποτελούμενη από τις συνεργαζόμενες συνιστώσες της. Στην αυστηρή εξειδίκευση καλλιτεχνών και ειδικοτήτων, προϊόν της εκβιομηχάνισης, η πρωτοπορία ανταπαντά με την αδιάκριτη συλλογική δημιουργία για το ιδεώδες Ένα. Η ουτοπική αναζήτηση της ‘απόλυτης τέχνης’ αναφέρεται στον επανασχεδιασμό του κοινωνικού οικοδομήματος, στο οποίο ο κινηματογράφος ασκεί χρέη διαμεσολαβητή, προσφέροντας το πεδίο σύμπραξης για την επανάκτηση της κατακερματισμένης καλλιτεχνικής ενότητας.

⁷³ B.Corra, A.Gina, F.Marinetti, E.Setimeli, G.Balla, R.Chiti, Μανιφέστο: *La cinematografia futurista*, στην εφημερίδα *L’Italia Futurista*, αρ. 9, 11-09-1916. (Οι λέξεις με κεφαλαία γράμματα παρατίθενται με τον ίδιο τρόπο και στο πρωτότυπο κείμενο, υποδεικνύονταν την έμφαση των καλλιτεχνών στις προτεραιότητές τους).

Η σύνθεση των τεχνών απασχολεί από την αρχή του αιώνα τον W.Kandinsky, ο οποίος οραματίζεται μια ενιαία τέχνη, όπου ο δημιουργός θα αντικαταστήσει τον κινηματογράφο των μυθιστορημάτων, εκείνον που αφηγείται ιστορίες με κινούμενες εικόνες και θα φιλοξενήσει τις προσπάθειες του μέλλοντος. Ο περιορισμός της πνευματικότητας από την υλιστική αστική κοινωνία, η συνεχής μετατόπιση από το περιεχόμενο προς τη μορφή, εμποδίζει την τέχνη να φτάσει στην πραγμάτωσή της και να στηρίξει το κοινωνικό οικοδόμημα. Οι άυλες τέχνες (ιδιαίτερα η μουσική) δείχνουν τον δρόμο της εξέλιξης στις απεικονιστικές. Στα πλαίσια της εξπρεσιονιστικής καλλιτεχνικής ομάδας *Blaue Reiter* ο Kandinsky υποστηρίζει τη σύμπραξη των τεχνών, βρίσκει αναλογίες μεταξύ ζωγραφικής και μουσικής και διαπραγματεύεται τη σχέση της χρονικότητας με την αφαίρεση.⁷⁴ Οι απόψεις του έρχονται σε συμφωνία με την αισθητική θεωρία του R.Wagner και τις απόπειρες του για τη δημιουργία του απόλυτου έργου τέχνης μέσα από το θέατρο. Ο Γερμανός ρομαντικός μουσουργός σε δύο δοκίμια του το 1849⁷⁵ αναφέρεται στο συνολικό έργο τέχνης, *Gesamtkunstwerk*, ως μία ιδεώδη σύνθεση μουσικής, τραγουδιού, δράματος, θεατρικών εφέ και χορού που προσεγγίζει την τελειότητα.⁷⁶ Σύμφωνα με τον Wagner ο διαχωρισμός μεταξύ των τεχνών (*Zersplitterung der K ste*) επιτελέστηκε στην ελληνική αρχαιότητα, όταν επικρατούσε πλήρης αρμονία των τεχνών, κάτι που με το πέρασμα του χρόνου χάθηκε. Τώρα οφείλουμε τη δημιουργία μιας τέλει κοινωνίας, όπου θα επιτρέπεται και πάλι η απόλυτη καλλιτεχνική αρμονία.⁷⁷ Η έννοια του *Gesamtkunstwerk* αποτελεί την αρχή των ‘παν-αισθητικών’ θέσεων του Ρομαντισμού, που ακολουθούνται από πολλούς σύγχρονους του Wagner. Ο Kandinsky και αργότερα οι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας, έχοντας γνώση της αισθητικής θεωρίας του Γερμανού μουσουργού ενσωματώνουν το ρομαντικό ιδεώδες στην ιδεολογία τους,

⁷⁴ Οι αναζητήσεις 5-6 χρόνων του W.Kandinsky δημοσιεύονται στο έργο του *Για το Πνευματικό στην Τέχνη* & στο *Der Blaue Reiter Almanach* το 1912. Περιφημες είναι οι πειραματικές του δημιουργίες τεσσάρων αφαιρετικών ηχητικών κομματιών με βάση χρώματα (green sound, purple sound, black & white sound και yellow sound).

⁷⁵ R.Wagner, *Die Kunst und die Revolution* και *Das Kunstwerk der Zukunft*. Στο έργο του *Oper und Drama* ο R.Wagner αναπτύσσει διεξοδικά τη θεωρία του για το συνολικό έργο τέχνης.

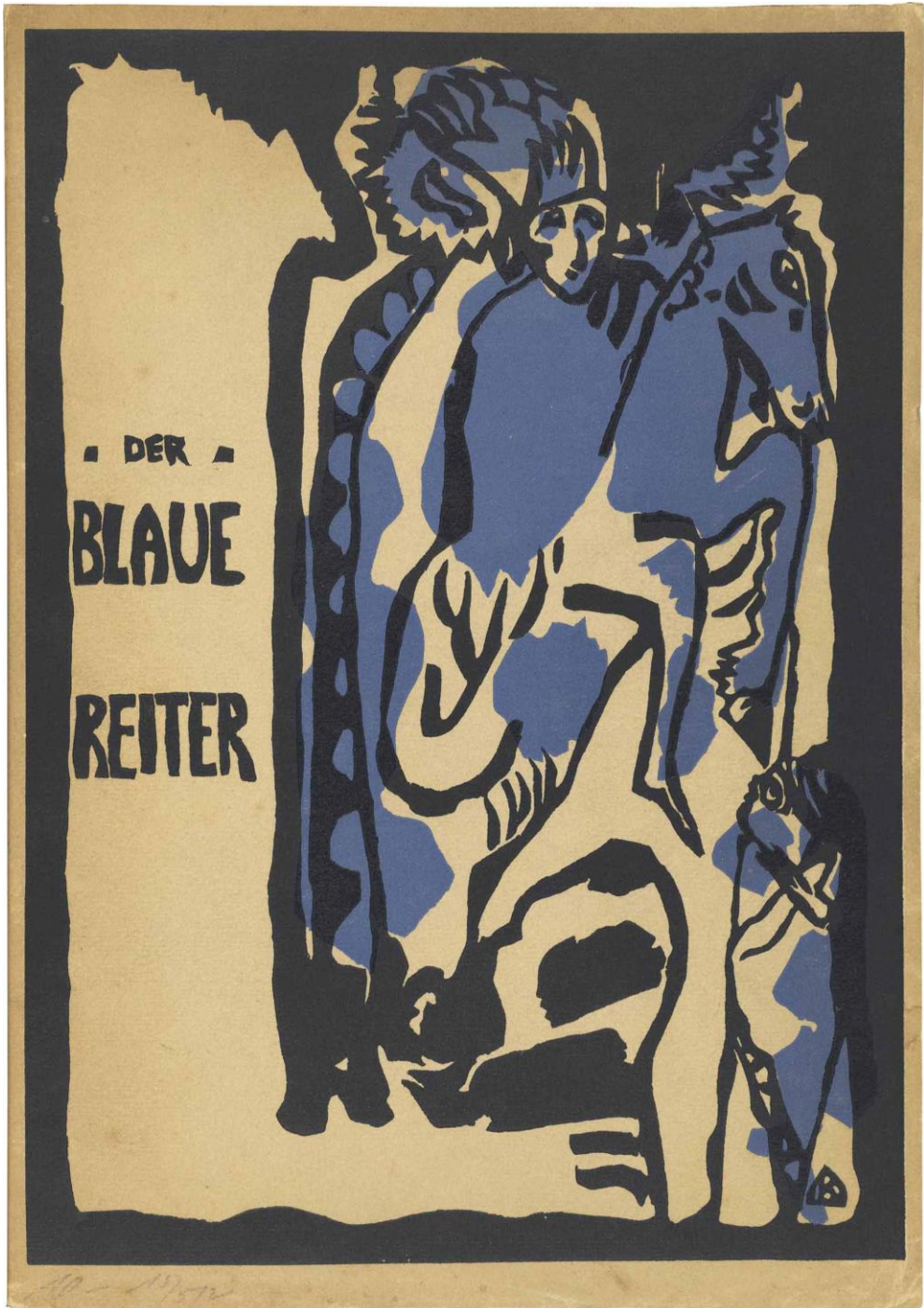
⁷⁶ Ο όρος *Gesamtkunstwerk* αποδίδεται στον Γερμανό φιλόσοφο K.F.E.Trahndorff και αναφέρεται στο δοκίμιο του *Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst* (1827). Νωρίτερα ο ρομαντικός συνθέτης C.M. von Weber σε μια ενθουσιώδη κριτική για την όπερα *Undine* (1816) του E.T.A.Hoffmann την χαρακτηρίζει ως “ένα ολοκληρωμένο έργο τέχνης, στο οποίο οι επιμέρους συνεισφορές των σχετικών και συνεργαζόμενων τεχνών συντίθενται, αφομοιώνονται και με την αφομοίωσή τους κατά κάποιο τρόπο σχηματίζουν ένα νέο κόσμο.” (O.Strunk, *Source Readings in Music History: The Romantic Era*, σ.63). Το *Gesamtkunstwerk* αναφέρεται από τον W.Benjamin ως ‘το αποκορύφωμα στην αισθητική ιεραρχία και το ιδεώδες των πένθιμων δραμάτων’ (Η καταγωγή του γερμανικού πένθιμου δράματος, σ.236).

⁷⁷ Ο R.Wagner υποδεικνύει τον Αισχύλο ως τον πρώτο καλλιτέχνη που επιχείρησε την σύνθεση των τεχνών (έστω και με ατελές αποτέλεσμα) στις αρχαίες τραγωδίες.

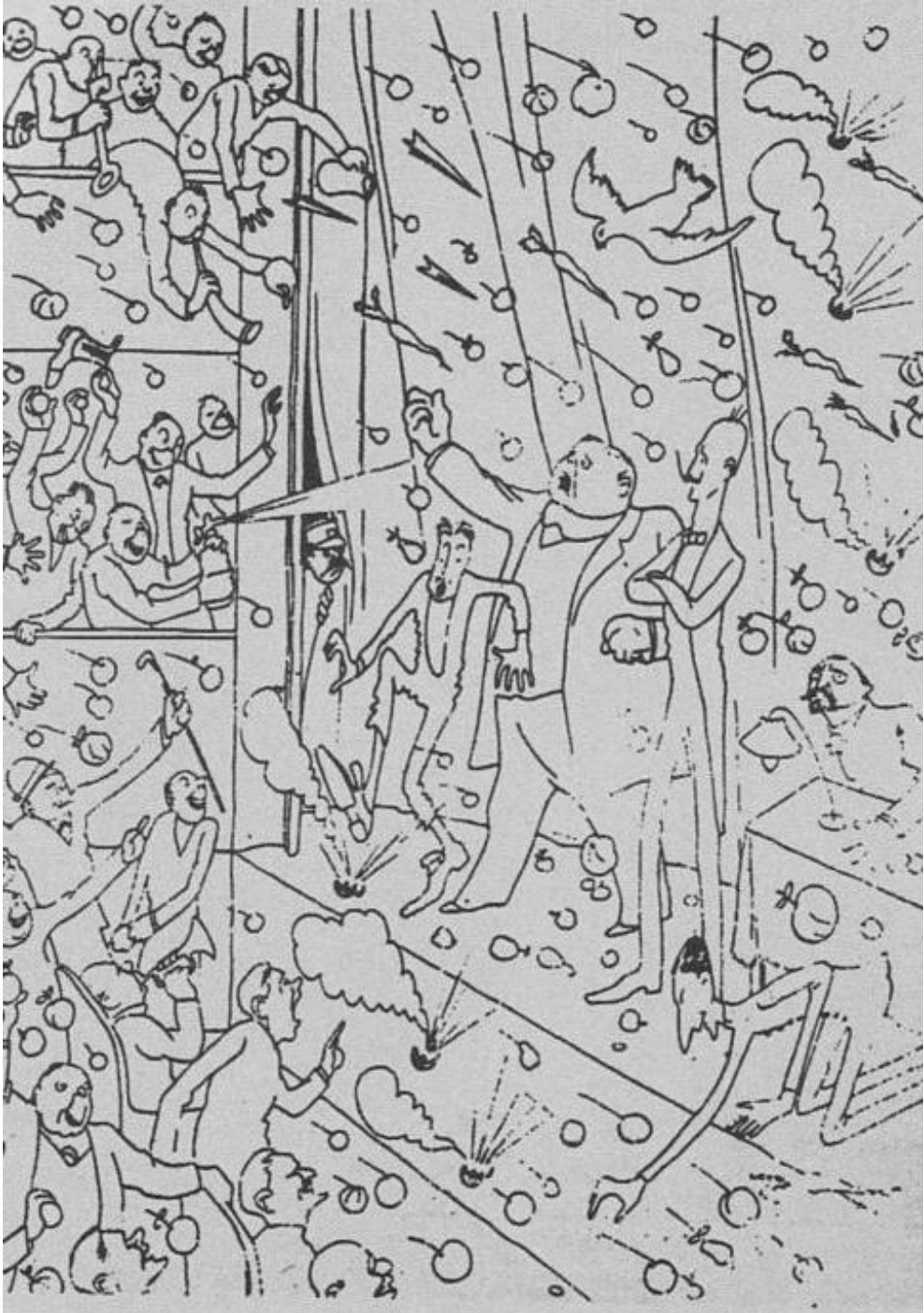
αποδεικνύοντας την αδυναμία πλήρους αποκοπής από τις ουτοπίες του προηγούμενου αιώνα, στις πρώτες απόπειρες αποδέσμευσης από αυτές. Η διαφοροποίησή τους ως προς τις παλιότερες θεωρήσεις σχετίζεται με τον ρόλο του θεσμού της τέχνης, ο οποίος, ενώ για τον Wagner αναγνωρίζεται ως αρωγός της κοινωνικής εξέλιξης, για τους πρωτοποριακούς καλλιτέχνες καταλύεται, δεν υφίσταται παρά μόνο ως ενσωματωμένος όρος στην ιδανική νέα κοινωνία.

Η αξίωση της πρωτοπορίας για μια ακραία μεταστροφή της τέχνης, την καταστροφή της με τη μορφή της άρσης, αναφέρεται σε μια καλλιτεχνική δραστηριότητα προϊόν και αποτέλεσμα της παρηκμασμένης αστικής κοινωνίας και συνδέεται άμεσα με τη σύνθεση των τεχνών, στην οποία θα στηριχτεί το αναγεννημένο κοινωνικό οικοδόμημα. Σ' αυτή την προσπάθεια ο κινηματογράφος διαμορφώνει την πλατφόρμα πειραματισμού στη συνέργεια των τεχνών, όπου επιχειρείται η επανερμηνεία της πραγματικότητας και η σύνταξη του μελλοντικού κανονιστικού πλαισίου. Η απήκηση των ιδεών του απόλυτου έργου τέχνης, *Gesamtkunstwerk*, στην φουτουριστική ιδεολογία είναι καταλυτική. Οι καλλιτέχνες του κινήματος πρωτοστατούν στον πειραματισμό για την ενιαία τέχνη, επιδιώκοντας την εμφάνιση νέων πτυχών της πραγματικότητας, έναντι του αναδιπλασιασμού της, μια αξίωση που υπερθεματίζει στην ανασυγκρότηση της κοινωνίας επάνω στη νέα καλλιτεχνική δημιουργία.⁷⁸

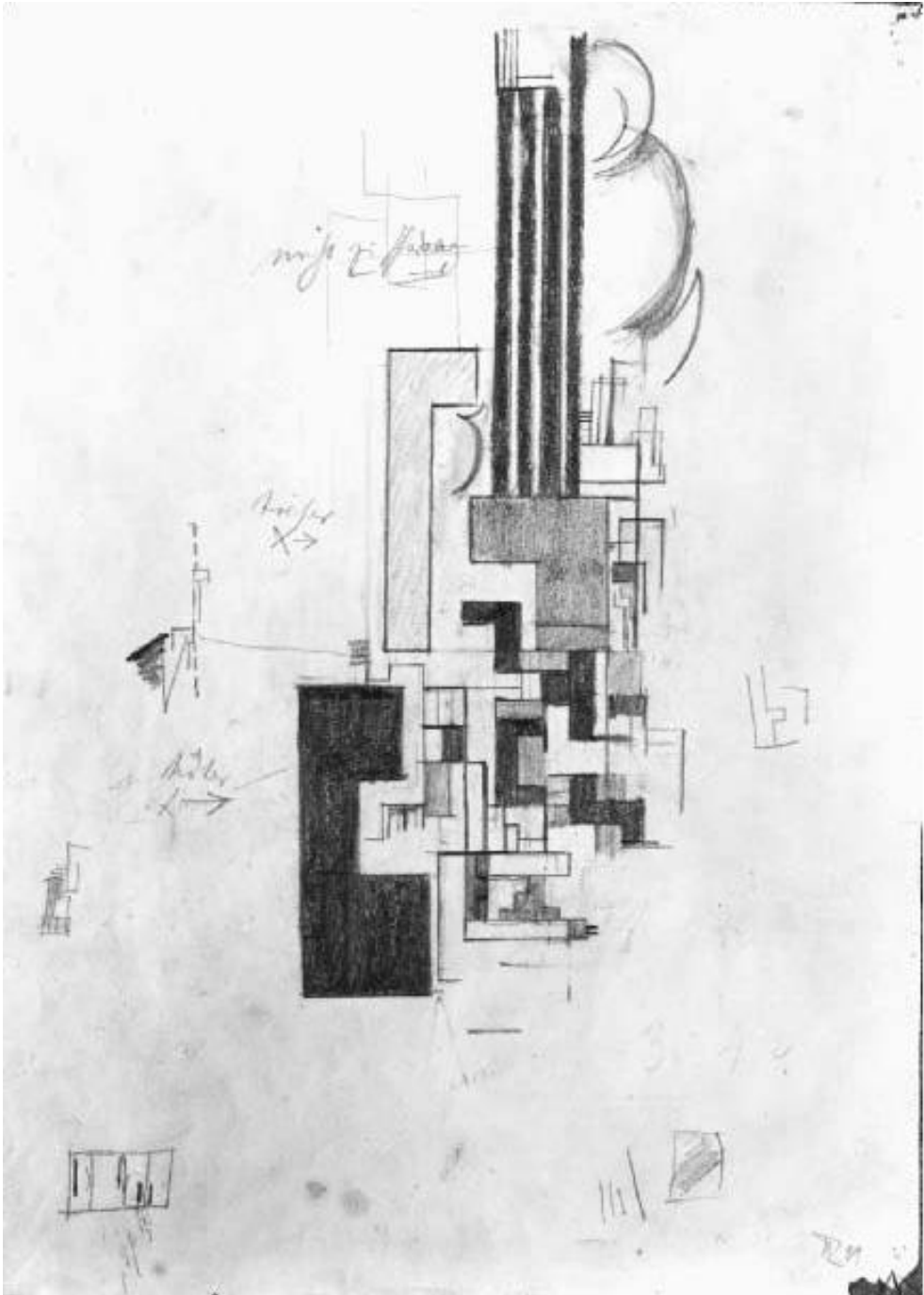
⁷⁸ Στα μανιφέστα και τα σχολαστικά ουτοπικά σχέδια των φουτουριστών περιγράφονται χώροι (*night clubs*) όπου οι χρήστες βιώνουν πρωτόγνωρες αισθητικές εμπειρίες στις οποίες συμμετέχουν όλες τους οι αισθήσεις με τη συμβολή του συνόλου των τεχνών. Ο κινηματογράφος συμπληρώνει τη νέα πραγματικότητα με προβολές σε οθόνες, που μεταβάλλουν τις συνθήκες του χώρου. Το περιβάλλον ασκεί μια ενεργητική επίδραση στο κοινό, που υιοθετεί μια διαφορετική στάση απέναντι στη ζωή. Τα όρια μεταξύ αισθητικής και βιοτικής πρακτικής καταλύονται και αντικαθίστανται από ένα δυναμικό πεδίο δράσης και αλληλεπίδρασης με απεριόριστες δυνατότητες δημιουργικών ενεργειών. Ή όπως υποστηρίζει ο Marinetti: 'Αυτή η ένωση [...] αντιπροσωπεύει τη συνολική σύνθεση της ζωής.' (F.T. Marinetti, *Destruction of Syntax - Untrammelled Imagination - Words-in-Freedom*, σ.126). Βλ. και *The Futuristic conception of Gesamtkunstwerk and Marinetti's total theatre*, G. Berghaus (ed.). Η ιδέα της πολλαπλής προβολής (*multi - projection*) ως μέσο διεύρυνσης της πραγματικότητας εμπνέει τον László Moholy-Nagy που επιχειρεί λίγο αργότερα την υλοποίησή της.



ΕΙΚ. 25: Το εξώφυλλο του 'Der Blaue Reiter Almanach' όπου ο Wassily Kandinsky διατυπώνει τις απόψεις του για την ενιαία τέχνη.



ΕΙΚ. 26: Φουτουριστική 'Serata' στο Politeama Chiarella του Τορίνο (1910)



ΕΙΚ. 27: Προσχέδιο για την ταινία 'Präludium', βασισμένη σε ομώνυμο έργο του J.S.Bach, από τον Hans Richter (1919). Μια από τις πρώτες απόπειρες μεταφοράς μουσικού έργου στον κινηματογράφο για μια παγκόσμια γλώσσα, μέσω της σύμπραξης των ειδικοτήτων στην ενιαία τέχνη (Gesamtkunstwerk).

I. (ΕΠΙΔΕΙΞΗ ΤΟΥ ΥΛΙΚΟΥ)

$$\alpha = \square$$
$$\beta = \underline{\hspace{2cm}}$$

α. Διαμόρφωση ενός χώρου σε δύο διαφορετικούς χρόνους (συνεχείς)

β. Διαμόρφωση επιφανειών μέσω τονισμών της επιφάνειας που δημιουργούν αντιθέσεις. (μη συνεχείς)

II. (ΔΙΑΡΘΡΩΣΗ ΤΟΥ ΥΛΙΚΟΥ)

α. Σαν μια συνεχόμενη αύξηση. β. Με απότομες αλληλουχίες, ώστε κατά την ανάπτυξη του χώρου να προβάλλουν συνεχώς επιφάνειες.

α. Σμικρύνοντας σε μέγεθος και ένταση ώσπου να εξαφανιστεί στο πλάι .

ΣΤΟΠ

α. Αλλάζοντας θέση και ένταση, αρχίζει το καινούργιο θέμα: κίνηση δύο ποιοτήτων φωτός, η μία αντίθετα στην άλλη (κίνηση μιας επιφάνειας μπροστά και πίσω από μια άλλη σταθερή επιφάνεια)

Αύξηση της μπροστινή επιφάνειας

Εξαφάνιση της πίσω επιφάνειας

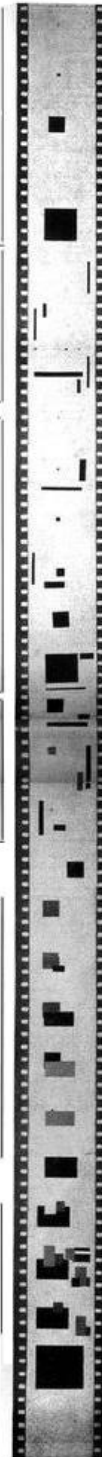
ΣΤΟΠ!!!

Ένωση όλων των συμβάντων σε ένα.

Τέλος: Η μεγαλύτερη δυνατή ποσότητα και ένταση του φωτός.

Hans Richter

ΕΙΚ. 28: H.Richter, Επεξηγηματικό διάγραμμα (Storyboard) για την ταινία 'Rhythmus 21'. Περιοδικό G, 1923. Μτφ από τα γερμανικά Χ.Μαρσέλου.



Γ. Η άρση της τέχνης και του πολιτισμού γενικότερα με την καταστροφή τους – Εξέλιξη μέσω της αποδόμησης

Σε αντίθεση με την ομάδα 'Der Blaue Reiter', η έννοια της άρσης του θεσμού της τέχνης και ο επαναπροσδιορισμός του εντός της κοινωνίας, διατυπώνονται από τους Φουτουριστές με μια έντονη επίθεση προς την τέχνη και με την απόλυτη διεκδίκηση νέων συμβάσεων, που στρέφονται, βίαια, εναντίον σε κάθε μορφής πολιτισμού και στοχεύουν στην κατάλυση των δομών του οργανωμένου κόσμου. Οι πρωτοποριακοί καλλιτέχνες επιχειρούν και πάλι, αφενός την αποδόμηση της δημιουργικής πράξης και αφετέρου την ενσωμάτωση της τέχνης στην κοινωνία, με μέθοδο, πλέον, πολεμική και ακραία. Στα πλαίσια της φουτουριστικής 'Serata' διοργανώνονται θεατρικές παραστάσεις και εκδηλώσεις απαγγελίας ποίησης, όπου οι καλλιτέχνες απευθύνουν ύβρεις, χλευαστικούς χαρακτηρισμούς και έντονες χειρονομίες στο κοινό, ενθαρρύνοντας την αντίδρασή του, στοχεύοντας στην αφύπνιση από τον λήθαργο που υποβάλλει η αστική κοινωνία. Η εξίσου έντονη αντενέργεια των θεατών, που ανταποκρίνονται στην πρόκληση και στην ιδιότητα, αυτή, μορφή επικοινωνίας, φτάνει στη ρίψη αντικειμένων (που τους έχουν προμηθεύσει οι ίδιοι οι διοργανωτές) και τις βιαιοπραγίες, ενισχύοντας το εγχείρημα άρσης του θεσμού της τέχνης και κατάδειξης του συνολικού παρηκμασμένου αστικού οικοδομήματος. Ο διαχωρισμός μεταξύ ηθοποιού και σκηνικού, διακόσμησης και επίπλωσης, σκηνής και πλατείας καταργείται με στόχο την εκδίπλωση νέων δομών του πραγματικού.

Ο κινηματογράφος πέραν της συμμετοχής του στην ενιαία τέχνη ως θραύσμα που επανασυνδέεται με το όλον, συνιστά το πεδίο φιλοξενίας των πειραματισμών για τη σύμπραξη των ειδικοτήτων, αν και η κινηματογραφική παράσταση της απόλυτης φουτουριστικής προβληματικής μένει στην πρόθεση και τα ουτοπικά σχέδια και αποτυπώνεται σε ελάχιστα έργα, που δεν έχουν διασωθεί. Από περιγραφές της ταινίας *La Vita Futurista (1916)*, μιας συνεργασίας των F.T. Marinetti και A. Ginna (Ginanni Corradini), μπορούμε να υποθέσουμε την παράσταση αντίστοιχων ενεργειών πρόκλησης της νοημοσύνης και της αξιοπρέπειας των θεατών και την προσπάθεια αναίρεσης της καθιερωμένης κινηματογραφικής δομής.⁷⁹

Το ντανταϊστικό κίνημα, που αναπτύσσεται κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, κάνει κτήμα του τις φουτουριστικές προσεγγίσεις και διατηρεί μια έντονη σχέση με το κοινό, ακολουθώντας αντίστοιχες τακτικές πρόκλησης για την 'αφύπνιση' του ατόμου. Η άρνηση του θεσμού της τέχνης δηλώνεται, συν των άλλων, με τη μεταφορά των εκδηλώσεων του κινήματος σε άτυπους, προκλητικούς για τα ήθη της εποχής, μη αναμενόμενους χώρους,⁸⁰ που αποδεσμεύουν το έργο από την

⁷⁹ Βλ. W. Strauven, *6. Cinema, Handbook of International Futurism*, σσ.102-103 & Σ. Θεοδωράκη, *Κινηματογραφικές Πρωτοπορίες*, σσ.18-19

⁸⁰ Ως εκθεσιακός χώρος (χώρος εκδήλωσης) μπορεί να χρησιμοποιηθεί ένα γκαράζ αυτοκινήτων με πρόσβαση μέσα από τις δημόσιες τουαλέτες ή ένας οίκος ανοχής.

αντιστοιχία του με ένα προφανές χωρικό συγκείμενο ή του προσδίδουν νέα διάσταση και επιτυγχάνουν την ενσωμάτωσή του στο αστικό περιβάλλον.

Οι Ντανταϊστές βρίσκουν στον κινηματογράφο ένα πρόσφορο πεδίο πειραματισμού για την επίθεση στην τέχνη, που κορυφώνεται με τη διάλυση - αποδόμηση της μορφής και την αποκάλυψη της μη οργανικότητας και ασυνέχειας της πραγματικότητας. Ο παραλογισμός του κόσμου, η παρακμή του κοινωνικού οικοδομήματος, η αποτυχία του πολιτισμού να πετύχει τη βελτίωση της ποιότητας διαβίωσης του ατόμου, βρίσκουν χώρο έκφρασης στην παράδοση, απρόβλεπτη και ενίοτε ειρωνική, συναρμογή - διαδοχή καθημερινών ασύμβατων και ασύνδετων στιγμών. Ο θεσμός της τέχνης αίρεται και αντικαθίσταται από την ίδια τη ζωή. Η σχέση κινηματογράφου και πραγματικότητας γίνεται ακόμα πιο έντονη μέσα από το σουρεαλιστικό κίνημα. Η πρόκληση εντείνεται, με το στοιχείο της ειρωνείας να καθίσταται βίαιο και την εισαγωγή ονειρικών στοιχείων και πληροφοριών του ασυνειδήτου να προσεγγίζουν μια διαφορετική έκφανση του κόσμου, αντιληπτή μόνο διανοητικά, που διευρύνει και εμπλουτίζει την παράσταση του πραγματικού. Η τέχνη μετασχηματίζεται εισχωρώντας στην καθημερινή ζωή, την οποία συμπληρώνει με μια νέα παράδοση 'φυσική' ιστορία.

Δ. Η διαδικασία μετασχηματισμού του περιεχομένου των έργων από την αμφισβήτηση, στην άρνηση και τελικά στην επανασύνδεση μέσω νέων πτυχών της πραγματικότητας

Η άρνηση του περιεχομένου του κινηματογράφου πραγματοποιείται με την άρση της μυθοπλασίας, του σεναρίου, της πλοκής, την ανυπαρξία εννοιολογικής συνέχειας. Η απώλεια αυτών των χαρακτηριστικών απογυμνώνει το κινηματογραφικό προϊόν και του επιτρέπει μια εντελώς νέα διάσταση ως προέκταση των υπολοίπων τεχνών. Ο πειραματισμός από καλλιτέχνες άλλων ειδικοτήτων επαναφέρει το μέσο στη στιγμή της πρωταρχικής διαμόρφωσης των συστατικών του, στρέφοντάς το προς νέα κατεύθυνση, σε πλήρη εναρμονισμό με τις σύγχρονες αναζητήσεις της τέχνης, τις οποίες υποστηρίζει και εξελίσσει, αφομοιώνοντας τους προβληματισμούς και τις ανησυχίες τους. Η έλλειψη μυθοπλασίας είναι το στοιχείο, πέραν της γενικότερης αντίδρασης προς την κανονικότητα και την ορθολογικότητα της αστικής κοινωνίας, που επαναφέρει το πνευματικό στην τέχνη και επιτρέπει τη δημιουργία της κατηγορίας της πρωτοπορίας στον κινηματογράφο. Οι καλλιτέχνες απορρίπτουν κατά την κορύφωση της αμφισβήτησής τους και την αφήγηση, επιχειρώντας την απελευθέρωση από τη μονοδιάστατη ερμηνεία του έργου, δημιουργώντας ταινίες πολλαπλών υποκειμενικών θεωρήσεων, που κάποτε φτάνουν στην πλήρη ασάφεια, την αποδόμηση, τη διακωμώδηση και την καταστροφή του έργου τέχνης.



ΕΙΚ. 29: Ντανταϊσμός, 'Ballet Mécanique' του Fernard Léger (1924)



ΕΙΚ. 30: Σουρεαλισμός, 'La Coquille et le Clergyman' της Germaine Dulac (1928)

Δ.1. Η αναζήτηση της πνευματικότητας των άυλων τεχνών στον κινηματογράφο

Η παράσταση της διαμαρτυρίας των καλλιτεχνών διεξάγεται με αυξομειούμενη ένταση καθ' όλη τη διάρκεια των πειραματισμών και μεταβάλλεται ως φυσικό, ιστορικό φαινόμενο, συνδεδεμένο άμεσα με τη ριζοσπαστικότητα (που ενίοτε εκφράζεται με βιαιότητα) των κινημάτων που επιχειρούν τους μετασχηματισμούς. Οι πρώτες απόπειρες της πρωτοπορίας αμφισβητούν το παγιωμένο περιεχόμενο του κινηματογραφικού προϊόντος, δίχως την ακύρωση της κατηγορίας του. Οι προσπάθειες των 'Προ-φουτουριστών' καλλιτεχνών γύρω στο 1910 στοχεύουν στην εξέλιξη της τέχνης μέσα από τη σύμπραξη των συνιστωσών της στον χώρο της κινούμενης εικόνας. Συμβαδίζοντας με τις απόψεις του Kandinsky, δημιουργούν αφαιρετικούς ρυθμικούς ζωγραφικούς μετασχηματισμούς, με τους οποίους διερευνούν την αισθητική έκφραση, κατά τρόπο ανάλογο της μουσικής σύνθεσης.⁸¹ Η ερευνήτρια W.Strauven⁸² αναλύοντας τα έργα της περιόδου διαπιστώνει ότι: "Αν και σαφώς πρωτοποριακά στην ιστορία του σινεμά τα χρωματικά πειράματα δεν προορίζονταν για κινηματογραφικά έργα τέχνης, αλλά εξυπηρετούσαν ως ερευνητικά εργαλεία. Για τους αδελφούς Ginanni Corradini το σινεμά ήταν ένας τρόπος να φτάσουν σε μια βαθύτερη κατανόηση της σχέσης μεταξύ των τεχνών και της ουσίας της μουσικής ως μιας καθαρής μορφής τέχνης."⁸³ Το σχόλιό της επιβεβαιώνει την διερευνητική διάθεση των δημιουργών, που δεν αποσκοπούν στην παραγωγή κινηματογραφικού προϊόντος ή έργου τέχνης, αλλά στον πειραματισμό με τη συνδιαλλαγή των τεχνών στον χώρο του νεότοκου μέσου. Τα αποτελέσματα των προσπαθειών τους αξιοποιούνται από τους καλλιτέχνες για προσωπική χρήση και δεν προορίζονται για παρουσίαση σε κοινό, ούτε καν στους στενούς συνεργάτες τους.

Μία δεκαετία αργότερα στην κεντρική Ευρώπη οι H.Richter και V.Eggeling επιχειρούν εκ νέου τη σύνθεση των τεχνών και την υλοποίηση των θεωρητικών αναζητήσεων του Kandinsky, εισάγοντας στοιχεία της μουσικής σε ζωγραφικές συνθέσεις, που αποκτούν κίνηση μέσα από τον κινηματογράφο. Οι καλλιτέχνες δοκιμάζουν να ελέγξουν τη μορφή, το μέτρο και τον ρυθμό διαδοχικών ζωγραφικών έργων, χρησιμοποιώντας ως

⁸¹ Οι καλλιτέχνες διερευνούν μέσω του κινηματογράφου τη ρυθμική εναλλαγή των χρωμάτων σε σχέση με μουσικές συνθέσεις. Οι νότες 'μεταφράζονται' σε χρώματα ώστε μια κινηματογραφική ταινία να αντιστοιχεί σε ένα μουσικό έργο. Τα κινηματογραφικά καρέ που τίθενται σε κίνηση ζωγραφίζονται απευθείας στο φιλμ (cine-painting). Οι αδελφοί Ginanni Corradini (A.Gina, B.Corra) στα πλαίσια του πειραματισμού τους δημιουργούν ένα χρωματικό πιάνο που προβάλλει ακτίνες με διαφορετικά χρώματα για κάθε νότα.

⁸² Η W.Strauven είναι διδ. κινηματογραφικών σπουδών στο πανεπιστήμιο του Άμστερνταμ και συγγραφέας βιβλίων και άρθρων για τον φουτουριστικό κινηματογράφο και το σινεμά γενικότερα.

⁸³ W.Strauven, *Cinema, Handbook of International Futurism*, σ.105.

αρχή τους την αντίστιξη στις φούγκες⁸⁴ του J.S.Bach. Η πολυφωνική και ετεροχρονική τεχνοτροπία της φούγκας στοχεύει στην πολυεκφραστικότητα και την αλληλοδιείσδυση του περιεχομένου, ως μέσα διάσπασης του συγκεκριμένου και του κανονικού.⁸⁵ Για τον Richter η αντιστικτική πόλωση είναι κάτι περισσότερο από μια τεχνική επινόηση· είναι ένας φιλοσοφικός τρόπος ερμηνείας της εμπειρίας της ανάπτυξης, βαθειά επηρεασμένος από τη δαρβινική θεωρία, που οδηγεί στην ιδέα μιας παγκόσμιας γλώσσας.⁸⁶

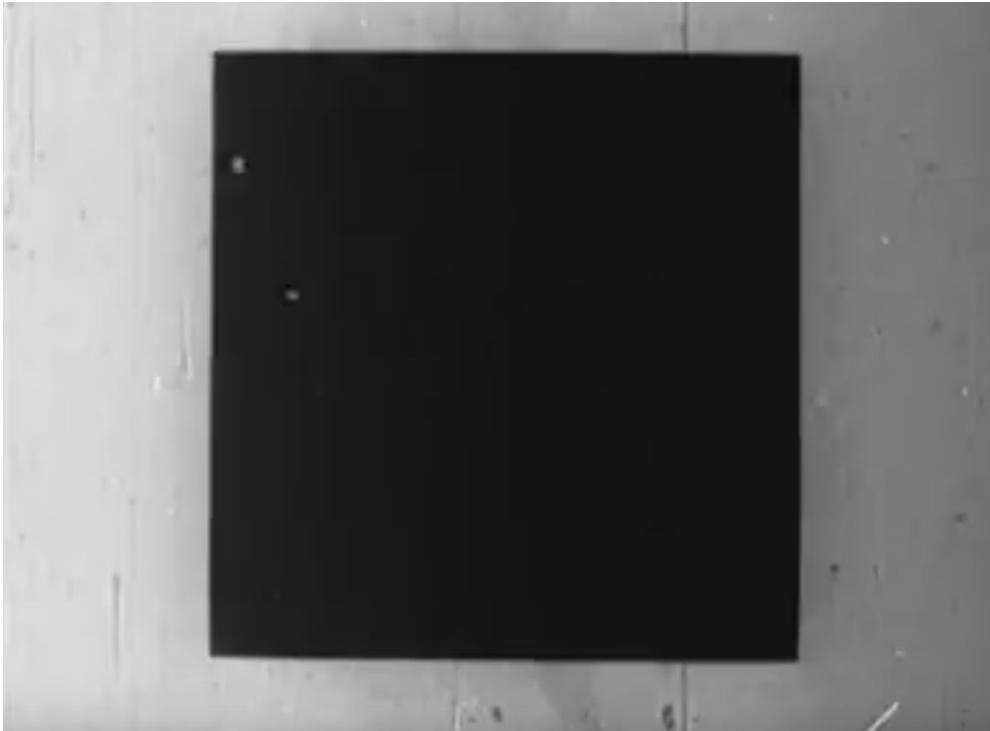
Τα έργα της περιόδου, που ανήκουν στην κατηγορία των κινουμένων σχεδίων, προκύπτουν από αλληλουχία πινάκων ζωγραφικής ή από ζωγραφισμένα ρολά, που εκτυλίσσονται καθώς κινηματογραφούνται, αποτελώντας την πιο άμεση μεταφορά της ζωγραφικής στον κινηματογράφο. Οι επιρροές είναι σαφείς από τα κινήματα της Αφαίρεσης, τον Κυβισμό, τον Κονστρουκτιβισμό, το *Destijl*, τον Σουπρεματισμό. Στην ταινία *Rhythmus 21* του H.Richter (1921), από τις παλαιότερες σωζόμενες Αφαιρετικές ταινίες, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι παρακολουθούμε το “Μαύρο τετράγωνο σε λευκό φόντο” του K.Malevich⁸⁷ να μετασχηματίζεται ρυθμικά, αναλογικά κινούμενο σε τρεις διαστάσεις, αντιμετατιθέμενο τονικά με το φόντο, αποδομούμενο σε λεπτές λωρίδες, που παραπέμπουν στους ορθοκανονικούς κανάβους του P.Mondrian. Η δόμηση πάνω σε ρυθμικές παραμέτρους και η μελετημένη αλληλουχία των σκηνών, που σχεδιάζονται σε storyboard, υποδηλώνουν την πρόθεση οργάνωσης του έργου, που αν και στερείται μυθοπλασίας και αναφέρεται στις νεώτερες καλλιτεχνικές αντιλήψεις, διαρθρώνει αφήγηση και δεν διεκδικεί την κατάλυση του περιεχομένου του. Η απόπειρα αντιστροφής της πορείας που έχει λάβει η τέχνη από το περιεχόμενο προς τη μορφή και η μεταφορά της πνευματικότητας των άυλων τεχνών στις απεικονιστικές απασχολεί την καλλιτεχνική κοινότητα της πρωτοπορίας καθ’ όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του ’20 και αργότερα.

⁸⁴ Σε συμβολικό επίπεδο η χρησιμοποίηση της φούγκας (Λατ. fuga=φυγή) δηλώνει, εκτός του ετεροχρονισμού, την προσπάθεια απόδρασης προς τα μπροστά.

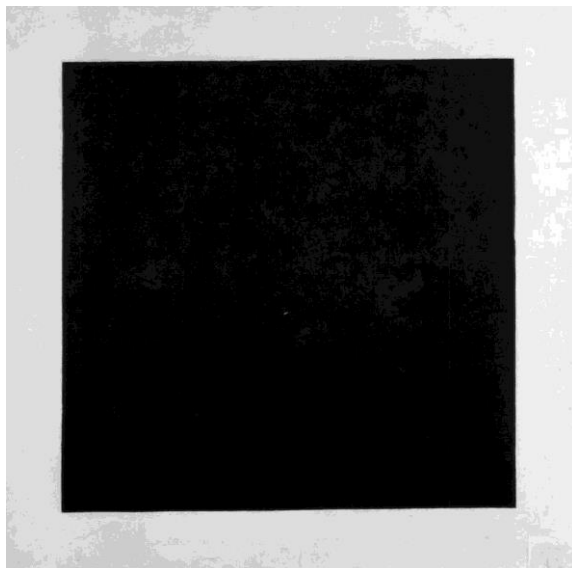
⁸⁵ Φούγκα καλείται το “[...]πολύμορφο αποτέλεσμα της γόνιμης σύμμιξης τεχνικών και πρακτικών προερχόμενων από διαφορετικά φωνητικά (όπως το μοτέττο και τη γαλλική chanson) και οργανικά είδη (την *ricercar*, την *canzone*, τη φαντασία κ.ά.) της ύστερης Αναγέννησης κατά τη διάρκεια του 17ου αιώνα που τελικά οδηγεί σε κυρίαρχο συνθετικό (όχι όμως και μορφολογικό) πρότυπο στα χέρια του J.S.Bach και των συγχρόνων του.” (Ι.Φούλιας, *Είδη και μορφές της έντεχνης μουσικής στην ιστορική τους προοπτική. Φούγκα*, πρώτο μέρος: *τα μικροδομικά στοιχεία*, σ.11)

⁸⁶ Το έργο *Präludium* βασισμένο στην ομώνυμη φούγκα του J.S.Bach δεν ολοκληρώθηκε ποτέ λόγω τεχνικών προβλημάτων.

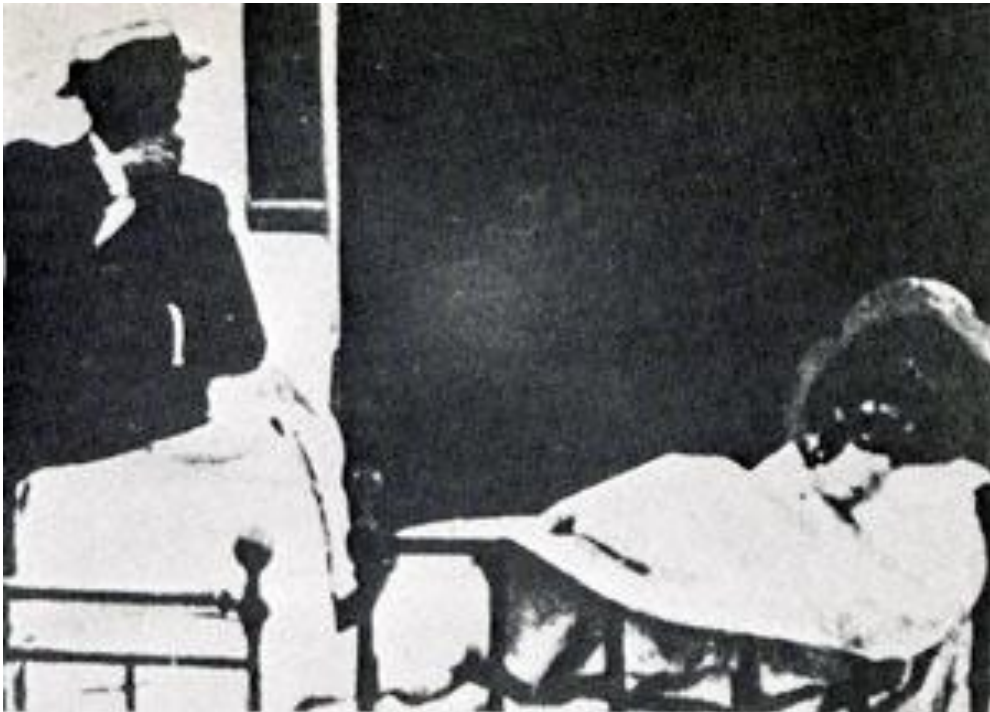
⁸⁷ Το 1915 ο K.Malevich στην επονομαζόμενη ‘Τελευταία έκθεση των Φουτουριστών 0,10’, εκθέτει το *Μαύρο Τετράγωνο σε λευκό φόντο*, σε μια προσπάθεια αποδέσμευσης το έργου του από την αντικειμενικότητα και τον συμβολισμό. Επιχειρεί την επινόηση μιας νέας σχηματικής παγκόσμιας γλώσσας, αντιληπτής από όλους, που να μπορεί να διεγείρει τις αισθήσεις χωρίς την απαίτηση ειδικών γνώσεων – εισηγήσεων.



ΕΙΚ. 31: Αφαίρεση - Σουπρεματισμός: 'Rhythmus 21' του Hans Richter (1921)



ΕΙΚ. 32: 'Μαύρο Τετράγωνο σε λευκό φόντο' του Kazimir Malevich από την 'Τελευταία έκθεση των Φουτουριστών 0,10' (1915)



EIK. 33-34: 'La Vita Futurista' του Arnaldo Ginna (1916)

Δ.2. Η αποδόμηση του περιεχομένου των κινηματογραφικών ταινιών

Με το κίνημα του Φουτουρισμού, που δημιουργείται την ίδια περίοδο των πειραματισμών των αδελφών Ginanni Corradini στη χρωματική μουσική, εγκαινιάζεται μια περίοδος αναζήτησης της πλήρους ανατροπής του περιεχομενικού κατεστημένου και άρνησης συμφιλίωσης με το κανονικό. Η επίθεση προς το πολιτισμικό παρελθόν της αστικής κοινωνίας ωστόσο, δεν καταφέρεται εναντίον του, κατά τους Φουτουριστές καλλιτέχνες, 'μεγαλύτερου επιτεύγματος του ανθρώπινου πολιτισμού', τη μηχανή-αντιθέτως, σ' αυτήν στηρίζονται οι ελπίδες για την εξέλιξη της ανθρωπότητας, υπακούοντας, ακόμα, στην ουτοπία της βιομηχανικής κατασκευής του μέλλοντος, το ιδεώδες μιας παλιότερης εποχής, που καταποντίζεται με τον ΑΠΠ. Αν και ο θαυμασμός για τη βιομηχανοποίηση της σύγχρονης ζωής και τη νίκη του ανθρώπου έναντι της φύσης, τις έννοιες της μεταβολής, της ταχύτητας, της χρονικότητας, η αισιοδοξία για το μέλλον και οτιδήποτε καινούριο, βρίσκουν στον κινηματογράφο ένα σημαντικό μέσο έκφρασης, η αξιοποίηση της κινούμενης εικόνας για την προώθηση της φουτουριστικής ιδεολογίας δεν καθίσταται τελικά δυνατή. "Αυτό που έμοιαζε ως το τέλει μέσο για την ενσωμάτωση των χαρακτηριστικών του Φουτουρισμού – κίνηση, ταχύτητα και τέχνη της μηχανής – απέτυχε να γίνει ένα σημαντικό κεφάλαιο στην ιστορία του."⁸⁸ Από τις εκατό περίπου ταινίες της περιόδου που αποδίδονται στο κίνημα,⁸⁹ μόνο μία, το *La Vita Futurista* (1916), αναγνωρίζεται από τον ιδρυτή του F.T.Marinetti ως αυθεντικό δείγμα φουτουριστικής ιδεολογίας, ενώ οι υπόλοιπες είτε αποτελούν υβρίδια σύνδεσης με το παρελθόν,⁹⁰ είτε οι δημιουργοί τους ακολουθούν εν μέρει τις πρωτοποριακές ιδέες, χωρίς να ασπάζονται πλήρως τη φουτουριστική ιδεολογία, είτε, άλλοτε, χρησιμοποιούν το όνομα του κινήματος για εμπορικούς σκοπούς και απέχουν παρασάγγας από την καλλιτεχνική πρωτοπορία. Το έργο *La Vita Futurista*, περιλαμβάνει, σύμφωνα με τον G.Lista⁹¹, αρκετά τυπικά μοτίβα ή επινοήσεις της λογοτεχνίας και του θεατρικού προγράμματος του Marinetti, όπως την ποίηση των αναλογιών, το δράμα των αντικειμένων, τις λέξεις εν ελευθερία⁹², τον ταυτοχρονισμό στην απαγγελία κειμένων και την αλληλοδιείσδυση των περιεχομένων, καινοτομίες που σε συνδυασμό με την άρνηση της μυθοπλασίας υποδηλώνουν την επίτευξη μιας

⁸⁸ W.Strauven, 6 *Cinema, Handbook of International Futurism*, σ.111.

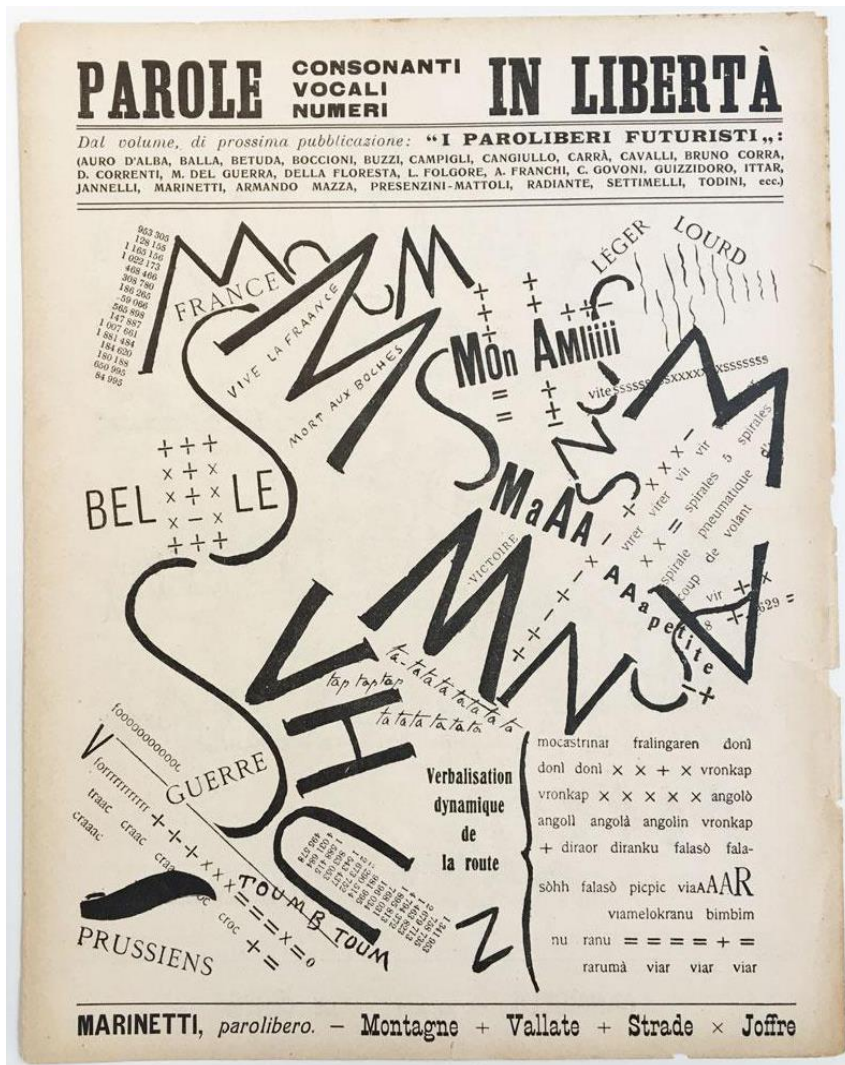
⁸⁹ Σύμφωνα με την καταγραφή του ιστορικού του Φουτουρισμού G.Lista στο σύγγραμμά του *Il cinema futurista* (σσ.236-255) για την περίοδο μέχρι το 1920. Πολύτιμη για την ανακατασκευή της φουτουριστικής φιλομορφίας κατέστη η ανακάλυψη μιας κόπιας του *Velocità* (1930-31) των P.Oriani, T.Cordero και G.Martina, όπου αποδίδεται φόρος τιμής σε παλιότερες πρωτοποριακές ταινίες.

⁹⁰ Το *Thaïs* του A.G.Bragaglia, περιλαμβάνει σκηνές που αναγνωρίζονται ως φουτουριστικές, αν και η ταινία συνολικά είναι εμποτισμένη στον συμβολισμό του C.Baudelaire και την παρακμή του G.D'Annunzio.

⁹¹ G.Lista, *Il cinema futurista* (σσ.236-255).

⁹² Με τις 'Λέξεις εν ελευθερία' (*Parole in Liberta*) οι καλλιτέχνες επιδιώκουν την κατάλυση της οργάνωσης του λόγου, ώστε η γλώσσα να αποκτήσει έναν δυναμισμό που να ξεπερνά την αξίωση για την ακριβή λέξη (*le mot juste*) του G.Flaubert.

ουσιαστικής ρήξης με το κατεστημένο. Η αναζήτηση των επιρροών στο έργο των Φουτουριστών καλλιτεχνών οδηγεί στη σχέση τους με το Κυβιστικό κίνημα, που ανθεί στις αρχές του 20^{ου} αιώνα και την αναρχική ιδεολογία, με την οποία έρχονται σε επαφή λίγα χρόνια νωρίτερα. Για τον Marinetti θεωρείται καθοριστική η γνωριμία του με τον ρηξικέλευθο θεατρικό συγγραφέα Alfred Jarry,⁹³ τις απόψεις του οποίου για την ενότητα του ανθρώπου με τη μηχανή οικειοποιείται και εξελίσσει.



ΕΙΚ. 35: Αφίσα παράστασης 'Parole in liberta' του F.T.Marinetti (1915)

⁹³ Το γνωστότερο έργο του A.Jarry, Ubu Roi, στο οποίο διαπιστώνονται σεναριακές καινοτομίες ανέβηκε στο Théâtre de l'Œuvre του Παρισιού στα τέλη του 1896 για μία μόνο μέρα, λόγω αντιδράσεων του κοινού.

Δ.3. Η κατάλυση της αφήγησης

Η γέννηση του Dada κατά τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο⁹⁴ σηματοδοτεί την εμφάνιση μιας ακόμα ακραίας, επιθετικής φάσης της πρωτοπορίας, που χαρακτηρίζεται από την προσπάθεια καθολικής διάρρηξης της κατηγορίας του περιεχομένου και εκφράζεται με την αναρχία και την καταστροφή (αρνητική συμμετοχή). Τα ευρήματα των Φουτουριστών 'ανακαλύπτονται' εκ νέου (στην πραγματικότητα μεταλαμπαδεύονται και εξελίσσονται), από τους Ντανταϊστές καλλιτέχνες, που επιτυγχάνουν τη συστηματοποίηση και την κορύφωσή τους. Σε αυτά προστίθεται το φιλοσοφικό υπόβαθρο της 'ζωικής ορμής' του H.Bergson, μια τυφλή, ανυπότακτη σε κανόνες δύναμη, που δρα ελεύθερα, έξω από κάθε προγραμματισμό και σκοπιμότητα.⁹⁵ Η ορμή που προέρχεται από τη ζωή αποτυπώνεται στη ντανταϊστική ιδεολογία με την αγάπη για την ανθρώπινη ύπαρξη, αν και μέσα από μια μηδενιστική αντίληψη του κόσμου, μια θεώρηση αντίθετη από εκείνη των Φουτουριστών, που χαιρετίζουν το μεγαλείο της μηχανής και θαυμάζουν τον πόλεμο ως στοιχείο δύναμης, άμεσα συνδεδεμένο με την ανθρώπινη φύση.

Στον κινηματογράφο οι πρώτες ταινίες του κινήματος, που εμφανίζονται μετά το 1923, στοχεύουν στην αναίρεση της παγιωμένης δομής του. Το περιεχόμενο αντικαθίσταται από ο,τιδήποτε μη συμβατό, που προκαλεί και ακυρώνει κάθε προσπάθεια εύρεσης ειρμού και συνέχειας. Αυτοσχεδιαστικές δράσεις διαδέχονται κινούμενα σχέδια και αυτά με τη σειρά τους μηχανικές λεπτομέρειες, βιομηχανικά τοπία και ασύνδετες παράδοξες καταστάσεις. Το σενάριο απλά δεν υπάρχει ή είναι υποτυπώδες και περνάει σε δεύτερη μοίρα.⁹⁶ Η αφαίρεση της πλοκής επιτρέπει στον θεατή τη συμμετοχή στην ερμηνεία του έργου και γίνεται το μέσο για την καταγγελία της αστικής ορθολογιστικής κοινωνίας, που μοιάζει να εκπροσωπείται από την κανονικότητα των ταινιών μυθοπλασίας.

⁹⁴ Σύμφωνα με άλλους μελετητές ο Ντανταϊσμός επινοήθηκε λίγο πριν τον πόλεμο από τον F.Picabia.

⁹⁵ Η ζωική ορμή, κατά τον Bergson, εκδηλώνεται στον άνθρωπο ως νόση και ως ένστικτο. Με τη νόση επιτυγχάνουμε την ακινητοποίηση του κόσμου για την κατάτμησή του, που επιτρέπει την ανάλυση και τη γνώση του. Την κίνηση και τη ροή του κόσμου, που είναι βασικά του γνωρίσματα, μπορούμε να τα αντιληφθούμε και να τα συλλάβουμε μόνο με το ένστικτο (την ενόραση).

⁹⁶ Στο έργο *Entr'acte* (1924) του R.Claire, που γυρίστηκε για τη βραδιά των σουηδικών μπαλέτων του Rolf de Maré στο θέατρο των Ηλυσίων Πεδίων, το 'σενάριο' γράφτηκε από τον F.Picabia σε μια χαρτοπετσέτα του παρισινού Maxim's.

Δ.4. Η συστηματοποίηση της άρνησης

Ο κινηματογράφος, όπως τον αντιλαμβανόμαστε σήμερα, δεν είναι παρά ο καθρέφτης των άλλων τεχνών. Λοιπόν, παραινάει σπουδαίος για να παραμείνει απλώς ένας καθρέφτης, πρέπει να απελευθερωθεί από τις αλυσίδες του και να του δοθεί η αληθινή του προσωπικότητα. G.Dulac

Το πέρασμα από τον Ντανταϊσμό στον Σουρεαλισμό συνοδεύεται από αλλαγή φιλοσοφικής θεώρησης, που βρίσκει στήριγμα, πλέον, περισσότερο στη φροϋδική ψυχανάλυση παρά στην μπρεξονική 'ζωική ορμή' και εξακολουθεί να προτάσσει την Αφαίρεση ως ύψιστη αρχή ερμηνείας της ζωής. "[Ο σουρεαλισμός] Δε θα μπορούσε, [...], να δικαιολογήσει παρά την πλήρη κατάσταση αφαίρεσης στην οποία ελπίζουμε να φθάσουμε εδώ κάτω. Η αφαίρεση της γυναίκας στον Kant, η αφαίρεση «των κόκκων» στον Pasteur, η αφαίρεση των αγωγών στην Curie, είναι προς αυτή την κατεύθυνση βαθύτατα ενδεικτικές."⁹⁷ Η οργάνωση του κινήματος γύρω από συγκεκριμένες - 'επιτρεπόμενες' μεθόδους ανατροπής του περιεχομένου δημιουργίας, (αυτόματη καταγραφή στοιχείων του ασυνειδήτου ως πραγματική λειτουργία της σκέψης, υιοθέτηση του τυχαίου-συμπωματικού, αλλά και προσπάθεια επανάληψης του, αναζήτηση του φανταστικού-μαγικού-παράδοξου-αλλόκοτου-τρελού, απουσία της προκατάληψης, της αισθητικής, της ηθικής) που οδηγεί στη σύγκρουση και ρήξη με το Dada, εξομαλύνει τη βίαιη αντίδραση προς το κατεστημένο και αποδεσμεύεται από την άναρχη πολεμική ρητορική του.

Ηδη από τις ντανταϊστικές ταινίες του M.Ray⁹⁸ και του H.Richter⁹⁹ διαπιστώνονται ονειρικές εκφάνσεις που παραπέμπουν σε αταξινόμητα, φευγαλέα στοιχεία του ασυνειδήτου, εκφρασμένα σε αντιστοιχία με την αυτόματη λογοτεχνική γραφή. Οι σουρεαλιστικές πειραματικές ταινίες 'δικαιολογούν' την παραδοξότητά τους από την παράσταση ενός συστήματος διαδικασιών του εγκεφάλου, που δε γνωρίζουμε την ύπαρξή του και περιλαμβάνει συναισθήματα, σκέψεις, ιδέες, αντιλήψεις, αντιδράσεις, συμπλέγματα, φοβίες, κρυφούς πόθους, επιθυμίες. Η αιτιολόγηση και συστηματοποίηση της πράξης, έστω και προσχηματικά, δηλώνει μια διάθεση κανονικοποίησης των πρωτοποριακών κινήματων προς την αποδοχή τους από την καλλιτεχνική κοινότητα και την κοινωνία γενικότερα.¹⁰⁰

⁹⁷ A.Breton, (1924), *Μανιφέστα του Σουρεαλισμού*, σ. 51

⁹⁸ *Emak Bakia* (1927) & *L'étoile de mer* (1928)

⁹⁹ *Filmstudie* (1925) & *Vormittagsspuk (Ghosts before breakfast)* (1927)

¹⁰⁰ Κάτι τέτοιο δεν αποκλείει την ανομοιομορφία του σουρεαλιστικού προϊόντος και την πολλαπλότητα των διαφορετικών εκφάνσεων του.



ΕΙΚ. 36: Ντανταΐσμός: 'Entr' acte' των René Clair, Francis Picabia & Erik Sati. (1924)



ΕΙΚ. 37: Σουρεαλιστικά στοιχεία στο Dada. 'Filmstudie' του Hans Richter (1926)



ΕΙΚ. 38: Σουρεαλιστικά στοιχεία στο Dada. 'L'Étoile de mer' του Man Ray (1928)



ΕΙΚ. 39: Σουρεαλισμός, 'Un chien Andalou' του Luis Buñuel (1929)

Η πρεμιέρα προβολής της πρώτης εξ ολοκλήρου σουρεαλιστικής πειραματικής ταινίας *La coquille et le clergyman* (1928) συνοδεύεται από την έντονη αποδοκιμασία του κοινού (που απαρτίζεται από Σουρεαλιστές καλλιτέχνες), αλλά και του σεναριογράφου A.Artaud προς τη δημιουργό G.Dulac, εκτός από την παραποίησης του σεναρίου του, για τη μείωση της ηθικής πρόκλησης και την άμβλυνση της βιαιότητας προς τον θεατή, που προκαλείται από την εισαγωγή του ονειρικού στοιχείου.¹⁰¹

Δ.5. Η απόδοση του κινηματογραφικού έργου ως καθημερινή τυχαία διαδικασία

Η διάκριση του μη οργανικού έργου τέχνης που υιοθετεί ο Bürger για την πρωτοπορία, εφαρμόζεται πλήρως στην κινηματογραφική παραγωγή, που έχει προκύψει, αντίστοιχα, από τη διάσπαση και ανορθόδοξη συρραφή της πραγματικότητας. Στην τέχνη του κινηματογράφου όπου υπεισέρχεται η έννοια του χρόνου, οι δυνατότητες τεμαχισμού και συγκόλλησης των θραυσμάτων επαυξάνονται από την τέταρτη διάσταση, αποδίδοντας πολλαπλάσιους δημιουργικούς συνδυασμούς. Η εξ αρχής δηλωμένη ασυνέχεια του έργου αποτρέπει την ανατροπή του, ακόμα και στην περίπτωση της αντικατάστασης τμημάτων ή της μεταβολής της σχέσης τους. Η αλληλουχία των ασύνδετων σκηνών επιλέγεται με κριτήριο τη μη συνέχεια τους και υπό αυτή την έννοια η σχέση τους μπορεί να χαρακτηριστεί ως συμπτωματική ή τυχαία. Όταν για παράδειγμα στο “Ballet Mecanique” του F.Leger εναλλάσσονται σκηνές από μηχανές σε βιομηχανική παραγωγή με βασικά γεωμετρικά σχήματα, παιχνίδια στο λούνα παρκ, κοντινά πλάνα γυναικείου προσώπου και την επαναληπτική άνοδο σκάλας από μια φορτωμένη μεσόκοπη γυναίκα, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η αντιμετάθεση των αποσπασμάτων ή ακόμα και η αντικατάστασή τους από άλλα, δε θα άλλαζε την έννοια του έργου στα πλαίσια της εκδήλωσης αμφισβήτησης του κανονικού. Η διαδοχή ασυνεχών θραυσμάτων πείθει για την ατέλεια της και τη δυνατότητα επανάληψής της στο διηνεκές. Ακόμα και στην περίπτωση της ‘δικαιολόγησης’ μιας σύνδεσης, στα πλαίσια ενός ονείρου, στις σουρεαλιστικές ταινίες, το τυχαίο λαμβάνει τη θέση στιγμιαίας και ενδεχομένως αντικαταστάσιμης επιλογής. Η ανάδειξη της σύμπτωσης ως σημαντικού παράγοντα της καλλιτεχνικής πράξης μειώνει, αντίστοιχα, το πεδίο δράσης του υποκειμένου παραγωγής, που οικειοθελώς αποβάλλει την πλήρη ευθύνη του δημιουργού της νέας πραγματικότητας και μαζί την ιδιαίτερη θέση του στο κοινωνικό σύνολο. Σε μια ουτοπική κοινωνία, αναμορφωμένη σε καλλιτεχνικές αρχές, ο ρόλος του καλλιτέχνη δε

¹⁰¹ Ο A.Artaud, όπως και αρκετοί άλλοι καλλιτέχνες, διαβλέπει στη σύνδεση με τη ψυχαναλυτική λογική του Freud τον περιορισμό της πρωτοπορίας, που αποκτάει πλέον αιτιολογημένη ύπαρξη. Σύντομα διαφωνεί με τον A.Breton και θέτει εαυτόν εκτός σουρεαλιστικού κινήματος. Βλ. και Ros Murray, (διδ. και ερευνητή των Univ. of Manchester και Queen Mary Univ. of London), συνέντευξη με θέμα τον A.Artaud στον ιστότοπο Essential Drama, 13-1-2017.

διαφέρει από εκείνον οποιουδήποτε άλλου πολίτη, ενώ η ευθύνη της αισθητικής ανασυγκρότησης ανήκει σε όλους.

Η αποκαθίλωση του υποκειμένου από την πρωτοκαθεδρία της σκέψης της αστικής κοινωνίας αντιμετωπίζεται από την πρωτοπορία ως παράγοντας ανάπτυξης της ανθρώπινης σκέψης, θέση που συμπορεύεται με τη διατύπωση του Foucault περί του 'θανάτου του υποκειμένου' και την ενδεχόμενη στροφή (ως θετική εξέλιξη) προς μια λιγότερο ανθρωποκεντρική κοινωνία. Οι μεν καλλιτέχνες της πρωτοπορίας υποβαθμίζουν τη συμμετοχή του δημιουργού στο έργο, προσβλέποντας στην ενσωμάτωση της τέχνης στην καθημερινή ζωή, ο δε Foucault υποστηρίζει την 'παροδική εξαφάνιση' του υποκειμένου, που οδηγεί στην επαναφορά της διαδικασίας σκέψης. Αν και οι δύο θεωρήσεις έχουν διαφορετική βάση εκκίνησης, αμφότερες καταλήγουν στην κοινή διαπίστωση της ανάγκης παραίτησης του υποκειμένου ως κυρίαρχου παράγοντα στην εξελικτική πορεία της ανθρωπότητας.

Δ.6. Η υποστήριξη της μεταβολής από το κινηματογραφικό μέσο με τεχνικές καινοτομίες

Η επίθεση των πρωτοποριακών κινημάτων στην υφιστάμενη δομή της κινούμενης εικόνας περιλαμβάνει τον τρόπο υλοποίησης και προβολής του κινηματογραφικού προϊόντος. Οι καθιερωμένες μέθοδοι παραγωγής που περιλαμβάνουν τη συγγραφή του σεναρίου, την κινηματογράφηση των σκηνών, το μοντάζ και την τελική εξαγωγή της ταινίας για την προβολή στις σκοτεινές αίθουσες ανήκουν στο παρελθόν και οφείλουν να αναθεωρηθούν. Οι καλλιτέχνες επιχειρούν την επανερμηνεία κάθε σταδίου παραγωγής, αναζητώντας το πρωτότυπο, το ικανό να υποστηρίξει τα ιδεολογικά τους ευρήματα. Πέρα από την έλλειψη μυθοπλασίας, που, όπως ειπώθηκε, αποτελεί τον πιο σημαντικό όρο περιγραφής της κατηγορίας της πρωτοπορίας, σημαντικές προσθήκες και μετασχηματισμοί επιτρέπουν και ενισχύουν τις ρηξικέλευθες προτάσεις της. Η άρνηση συμμόρφωσης στις παγιωμένες πρακτικές κινηματογράφησης, ο πειραματισμός στο άγνωστο μέσο, ενίοτε και η αδυναμία¹⁰² ή η αδιαφορία αφομοίωσης των επίσημων τεχνικών προδιαγραφών για τη λήψη της εικόνας και την αποτύπωσή της στο φιλμ, έχουν ως αποτέλεσμα την αξιοποίηση της κινούμενης εικόνας από τους καλλιτέχνες με έναν εντελώς ιδιότυπο, μη δόκιμο, αυτοσχεδιαστικό και δημιουργικό τρόπο. Οι τεχνικές καινοτομίες, είτε προερχόμενες από μεταφορές αντίστοιχων προσπαθειών σε άλλες τέχνες, είτε αποτελώντας ιδιαίτερες ερμηνείες της κινηματογραφικής πρακτικής, συμμετέχουν στο έργο τέχνης, το

¹⁰² Η επανερμηνεία των ορισμών μέσω πειραματισμού σε άγνωστο πεδίο, πέραν των προσδοκιών που εγείρει περιλαμβάνει τις δυσκολίες αποκάλυψης και διατύπωσης του νέου. Στις προσπάθειες των (μη ειδικών στο αντικείμενο) καλλιτεχνών της πρωτοπορίας καταγράφονται αρκετές χρονοβόρες αποτυχημένες προσπάθειες χαλιναγώγησης του κινηματογραφικού μέσου που τελικά καταλήγουν στη γνώση και εξοικείωση με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και τις δυνατότητες του.

επαναπροσδιορίζουν και το χαρακτηρίζουν. Αλληλουχίες ζωγραφικών συνθέσεων ή συνεχόμενα εκτυλισσόμενα ζωγραφισμένα ρολά που κινηματογραφούνται, εναπόθεση αντικειμένων σε φωτογραφικό φιλμ που εκτίθεται στο φως χωρίς τη χρήση κινηματογραφικής μηχανής (Rayograph), μεταφορά του φαινομένου Sabattier (Solarization, αντιστροφή τονικότητας) από τη φωτογραφία στην κινούμενη εικόνα, επέμβαση στην επιφάνεια του φιλμ, μετά την αφαίρεση της προστατευτικής μεμβράνης με επιχρωματισμούς, ξυραφίες, διάτρηση, είναι μερικές από τις ευρεσιτεχνίες των καλλιτεχνών της πρωτοπορίας, που επεκτείνουν τα όρια του κινηματογραφικού μέσου κατά τη διαδικασία προσέγγισης του καινοφανούς. Με τεχνικές όπως οι επανεκθέσεις - διπλοτυπίες, που χρησιμοποιούνται ευρέως από τους M.Ray, R.Claire, W.Ruttman αποδίδεται η πολλαπλή πραγματικότητα και εκφράζονται νέες κρίσιμες έννοιες, όπως η μεταβολή και η ρευστότητα που χαρακτηρίζουν τη σύγχρονη εποχή.

Η βίαιη απόσπαση τμημάτων της πραγματικότητας και η παράσταση της συραμμένης διαδοχής τους, που χαρακτηρίζουν τη λειτουργία της κινούμενης εικόνας, έχουν λάβει τη θέση βιώματος και αναμενόμενων διαδικασιών για την κοινωνία, μετά την εξάπλωση των κινηματογραφικών προβολών στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Η συμβολή της πρωτοπορίας συνδέεται με την απόδοση του μεταβαλλόμενου κόσμου ως εκδήλωση σύστασης μιας νέας ασυνεχούς πραγματικότητας, έναντι της εξιδανικευμένης συνεχούς μορφής της. Η παραδοξότητα της ζωής και η ασυμμετρία του κόσμου δίνουν τη δυνατότητα μιας ελεύθερης παράστασης, όπου ο χώρος και ο χρόνος αναπροσδιορίζονται δημιουργικά. Ο κινηματογράφος καθίσταται το εργαλείο ρύθμισης των χωροχρονικών μεταβλητών. Η τεχνική του μοντάζ, αν και δεν εξελίσσεται περισσότερο από τα επιτεύγματα του πρόσφατου παρελθόντος,¹⁰³ αλλάζει ρόλο, υποστηρίζοντας, αντί της αφηγηματικής ροής, της συνέχειας από πλάνα όμοιου περιεχομένου, την ικανοποίηση της ασυνέχειας από πλάνα ανόμοιου περιεχομένου. Το μοντάζ συμβάλλει στην πρόθεση του κινηματογραφιστή για πλήρη αποπροσανατολισμό του θεατή στην προσπάθεια εύρεσης λογικής συνέχειας και ειρμού και στοχεύει στη διάσπαση της όποιας υπόνοιας πλοκής και αφήγησης.¹⁰⁴

Το τελικό εξαγωγίμο αποτέλεσμα παρουσιάζει ιδιότυπα χαρακτηριστικά που σχετίζονται τόσο με το διαφορετικό περιεχόμενο όσο και με τον τρόπο παραγωγής και επεξεργασίας του κατά τη διάρκεια της κινηματογράφησης.

¹⁰³ Σύμφωνα με τη Σ.Θεοδωράκη μπορούμε να θεωρήσουμε ότι παράδειγμα και για τους κινηματογραφιστές του '20 είναι το μοντάζ των ταινιών *Η γέννηση ενός έθνους* και *Μισαλλοδοξία* του D.W.Griffith. (Κιν. Πρωτ. σ.158.)

¹⁰⁴ Εξαίρεση αποτελούν οι σουρεαλιστικές πειραματικές ταινίες, όπου η φαινομενική ασυνέχεια μπορεί να δικαιολογηθεί εντός ενός γενικότερου ονειρικού πλαισίου.



EIK. 40: Rayograph. 'Le Retour à la reason' tou Man Ray (1923)



EIK. 41: Solarization. 'Le Retour à la reason' tou Man Ray (1923)

Η αλληγορική διάσταση του έργου τέχνης κατά τον Walter Benjamin. Η επίδοση χαρακτηριστικών του μπαρόκ στην τέχνη της πρωτοπορίας και η αλληγορική καταγωγή του κινηματογράφου.

“Η ενότητα του αισθητού και του υπεραισθητού αντικειμένου, ..., διαστρεβλώνεται σε μια σχέση φαινομένου και ουσίας. [...] Η αλληγορία ...δεν αποτελεί παιγνιώδη εικονογραφική τεχνική αλλά έκφραση, όπως έκφραση είναι η γλώσσα και μάλιστα η γραφή. [...] ...η αλληγορία είναι και τα δύο, σύμβαση και έκφραση· και αμφότερες είναι από τη φύση τους ανταγωνιστικές.” W.Benjamin¹⁰⁵

Η αναγνώριση του αλληγορικού έργου τέχνης

Βασικό γνώρισμα του μη οργανικού έργου τέχνης αποτελεί η αλληγορική διάσταση, που επιτρέπει την αντίληψη περαιτέρω παρακειμένων του, σχετικών τόσο με την αισθητική της παραγωγής, όσο και με εκείνη της πρόσληψης. Στο τρίτο μέρος του συγγράμματός του *‘Η καταγωγή του γερμανικού πένθιμου δράματος’*¹⁰⁶ ο W.Benjamin επικεντρώνεται στην έννοια της αλληγορίας, που χαρακτηρίζει τη λογοτεχνία του μπαρόκ. Μέσα από την ευρεία ανάλυσή του, μπορούμε να αναγνωρίσουμε και να απομονώσουμε πέντε ειδοποιά γνώρισμα που αναφέρονται στην κατασκευή (χειρισμό του υλικού και τη συγκρότηση) του αλληγορικού έργου, την οντολογική διάσταση του υποκειμένου παραγωγής, την ερμηνεία της παράστασης και εκείνη της διαδικασίας πρόσληψης, από τα οποία μπορεί να στοιχειοθετηθεί μια πλήρης περιγραφή της αλληγορικής διάστασης του έργου τέχνης,

α) Ο καλλιτέχνης που δημιουργεί την αλληγορία αποσπά βιαίως ένα αντικείμενο από το σύνολο, το απομονώνει και του στερεί τη λειτουργία και το νόημά του. Η αλληγορία αντιπροσωπεύει ένα θραύσμα της ολότητας και βρίσκεται σε αντίθεση με το οργανικό σύμβολο: *“Στο πεδίο της αλληγορικής ενόρασης η εικόνα αποτελεί θραύσμα. [...] Η ψευδής εμφάνεια της ολότητας ξεθωριάζει. Το είδος σβήνει, η παρομοίωση μαραίνεται, ο κόσμος μέσα τους ξεραίνεται”*.¹⁰⁷

β) Ο καλλιτέχνης συρράπτει τα αποσπάσματα της πραγματικότητας εγκαθιδρύοντας ένα νέο νόημα. Το νόημα αυτό είναι θετό και δεν προκύπτει από τα πρωταρχικά συμφραζόμενα των αποσπασμάτων.

γ) Η αλληγορική πράξη ερμηνεύεται ως έκφραση της μελαγχολίας του υποκειμένου παραγωγής: *“Αν το αντικείμενο γίνεται αλληγορικό υπό το βλέμμα της μελαγχολίας, αν η τελευταία τού στραγγαλίζει τη ζωή, αφήνοντάς το πίσω νεκρό κι ωστόσο αιώνια διασφαλισμένο, τότε αυτό κείται ενώπιον του αλληγοριστή, παραδομένο στο έλεός του. Τούτο σημαίνει: από εδώ και στο εξής το αντικείμενο είναι παντελώς ανίκανο να*

¹⁰⁵ Β.Μπένγιαμιν, *Η καταγωγή του γερμανικού πένθιμου δράματος*, σσ.207,210,228

¹⁰⁶ Πρόκειται για τη διατριβή του W.Benjamin *Ursprung des deutschen trauerspiels* που κατατέθηκε το 1924 στο Πανεπιστήμιο της Φρανκφούρτης και απορρίφθηκε, ενώ εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1928 στο Βερολίνο.

¹⁰⁷ Β.Μπένγιαμιν, *Η καταγωγή του γερμανικού πένθιμου δράματος*, σ.230

εκπέμψει κάποια σημασία, κάποιο νόημα· η όποια σημασία του ανήκει είναι αυτή που του αποδίδει ο αλληγοριστής”.¹⁰⁸ Ο Benjamin επισημαίνει ότι “η κατάσταση των πραγμάτων πρέπει να εννοηθεί οντολογικά και όχι ψυχολογικά”.

δ) Το αλληγορικό (μη οργανικό) έργο τέχνης παριστά το τρέχον ‘τώρα’ σε αντίθεση με την ‘ακαριαία στιγμή’ του συμβολικού (οργανικού) έργου, ενώ δίνει την αίσθηση ότι προορίζεται, όχι τόσο να ξεδιπλωθεί με την ανάπτυξή του στον χρόνο, όσο να καταλάβει τη θέση του στον επίγειο κόσμο, στο παρόν.¹⁰⁹ “Η χρονική κλίμακα της εμπειρίας του συμβόλου είναι η μυστικιστική ακαριαία στιγμή, κατά την οποία το σύμβολο απορροφά το νόημα στο κρυμμένο και, αν επιτρέπεται η έκφραση, δασσοσκεπές εσωτερικό του. Από την άλλη, η αλληγορία δεν εξαιρείται από μια αντίστοιχη διαλεκτική και η ενατενιστική ηρεμία με την οποία καταποντίζεται στην άβυσσο που χωρίζει παραστατικό είναι και σημαίνει δεν έχει τίποτα από την αποστασιοποιημένη εκείνη αυταρέσκεια που απαντά στη φαινομενικά συγγενή πρόθεση του σημείου”.¹¹⁰

ε) Η αλληγορία παριστάνει την ιστορία ως παρακμή, επιθανάτια έκφραση πριν το τέλος: “...στην αλληγορία ο παρατηρητής έρχεται αντιμέτωπος με το *facies hippocratica*¹¹¹ της ιστορίας ως αρχέγονο απολιθωμένο τοπίο”.¹¹²

Η απόδοση των χαρακτηριστικών της αλληγορίας στα πρωτοποριακά έργα τέχνης

Αν και η διατριβή του Benjamin αναφέρεται ξεκάθαρα στο μπαρόκ και δη στη λογοτεχνία του, χωρίς παραπομπή στην τέχνη της ιστορικής πρωτοπορίας και την κινηματογραφική της έκφραση και παρότι μεταξύ των κινημάτων μεσολαβεί χρονική περίοδος αιώνων, μπορούμε να υποστηρίξουμε την άποψη ότι υπάρχουν αντιστοιχίες που επιτρέπουν τη μετάθεση της θεώρησης μεταξύ των δύο καλλιτεχνικών ειδών.¹¹³

Ο δημιουργός του μη οργανικού έργου αρνείται τη χρήση του υλικού σαν κάτι το ζωντανό· δε σέβεται τη σημασία του που έχει προκύψει από συγκεκριμένες καταστάσεις της ζωής. Αντίθετα, γι αυτόν πρόκειται απλά για επεξεργάσιμο υλικό, που η δραστηριότητά του συνίσταται στη

¹⁰⁸ Ο.π. σ.240

¹⁰⁹ Ο.π. σ.σ.237, 239.

¹¹⁰ Ο.π. σ.215

¹¹¹ Ιπποκράτειο προσώπειο (Ιατρική): Το πρόσωπο του μελλοθάνατου.

¹¹² Ο.π. σ.215

¹¹³ Σύμφωνα με την Asja Lācis η μελέτη του Γερμανού φιλοσόφου οφείλεται στο ενδιαφέρον του για την κατανόηση της σύγχρονής του τέχνης και τη διερεύνηση των επίκαιρων προβλημάτων της.

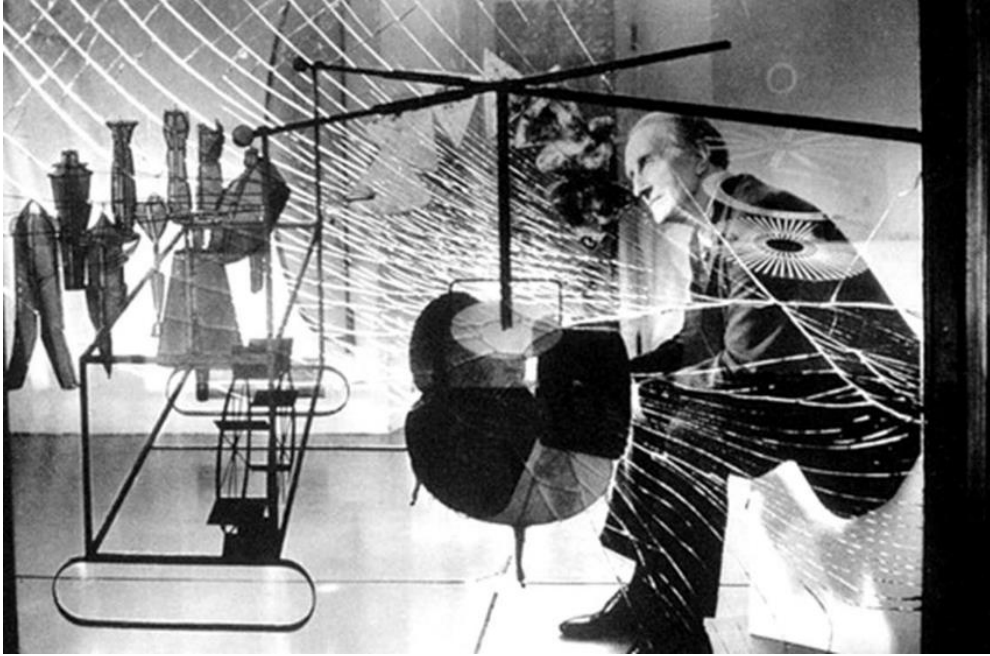
Η δυνατότητα ανάλυσης των έργων της πρωτοπορίας με τους όρους της αλληγορίας του Benjamin δεν είναι πρωτότυπη και έχει ήδη επισημανθεί και διερευνηθεί από διάφορους μελετητές. Ο G.Lukács ήταν (ίσως) ο πρώτος που υπέδειξε αυτή τη σχέση (*Die weltanschaulichen Grundlagen des Avantgardeismus* στο *Wider den missverstandenen Realismus*, σσ.41 κ.ε.), ενώ εκτενή αναφορά κάνει και ο P.Bürger (Θ.τ.Π., σσ.145 κ.ε.).

θανάτωση του έργου του, στη βίαιη απόσπασή του από το πλαίσιο λειτουργίας και την ολότητα της ζωής, που του προσδίδουν το νόημά του. Το υλικό δεν αντιμετωπίζεται ως φορέας σημασίας, αλλά ως κενό σημείο, στο οποίο μόνο ο καλλιτέχνης έχει τη δυνατότητα να προσδώσει τη σημασία του. Η συρραφή των αποσπασμάτων γίνεται με την πρόθεση της θέσπισης κάποιου νέου νοήματος (όπου το νόημα μπορεί να είναι ότι δεν υπάρχει πλέον νόημα, όπως στα έργα των Ντανταϊστών), το έργο συναρμολογείται από θραύσματα και δε διεκδικεί την οργανική ολότητα. Εκεί συνίσταται και μια αναντιστοιχία με τη θεώρηση του Benjamin για το μαρρόκ, ο οποίος, νωρίτερα στην ίδια διατριβή, αναφέρεται στην αξία του θραύσματος ως μέρος μιας ενότητας: Το θραύσμα, ως μορφή εκφοράς του λόγου και διατύπωσης της σκέψης, οφείλει να υποκρύπτει την προφανή σχέση με τη βασική ιδέα του σκεπτόμενου – γράφοντος, αλλά, ταυτόχρονα, να αναδείξει την ενότητα της νόησης και μέσα από την έλλογη ενότητα του κόσμου. Γι αυτό επιδιώκει τη σύνδεση με τα άλλα θραύσματα, συνιστώντας ένα ψηφιδωτό. Η έννοια της καταγωγής κατά τον Benjamin μπορεί να παρασταθεί από ένα ψηφιδωτό (να οπτικοποιηθεί από το vitreau ενός καθεδρικού ναού), η ενότητα του οποίου αποκαθίσταται μέσα από τη διαφορά, μιας διανοητικής έκτασης αιώνων. Η πορεία της τέχνης δεν είναι προσθετική, αλλά προσιδιάζει στη συμπλήρωση των κομματιών της κοσμικής ολότητας. Στην κορύφωση της αντίδρασης της πρωτοπορίας τα θραύσματα δεν αναζητούν την ένωση με το όλον, απλά παρατίθενται εν σειρά.

Το στοιχείο της μελαγχολίας το οποίο αποδίδεται στον αλληγοριστή από τον Benjamin, αναφέρεται σε ένα συστατικό της ύπαρξης του, στο ανικανοποίητο που προκύπτει από το μεμονωμένο, το αποσπασμένο από το όλον, διότι δεν αντιστοιχούν σε αυτό οι γενικές έννοιες διαμόρφωσης του κόσμου. Συνδέεται άμεσα με τη συνειδητοποίηση του προς διαμόρφωση αντικειμένου της πραγματικότητας που μας διαφεύγει και αναγνωρίζεται στην οντολογική διάσταση του καλλιτέχνη, που δεν είναι πλέον σε θέση να κομπάσει για την αυτονομία της τέχνης του. Η αλληγορία δεν έχει αρνητική έννοια για τον Benjamin, αλλά χαρακτηρίζει τη φυσιογνωμία του καλλιτέχνη για τον οποίο “...αποτελεί τη μοναδική και έντονη διασκέδαση...”¹¹⁴ που του προσφέρεται. Στις μεταμορφώσεις της ανήκει, πέραν του αποσπάσματος, η ειρωνεία. Ο καλλιτέχνης διακωμωδεί τη σοβαροφάνεια της αστικής κοινωνίας, αποδομώντας τα στοιχεία που τη συγκροτούν. Η σουρεαλιστική έννοια *ennui*,¹¹⁵ μπορεί να βρει αντιστοιχία στη μελαγχολία του αλληγοριστή, υπό τη θετική αποτίμηση της σημασίας της για τους Σουρεαλιστές, για τους οποίους αποτελεί κρίσιμο όρο μεταμόρφωσης της καθημερινής πραγματικότητας.

¹¹⁴ Β.Μπένγιαμιν, *Η καταγωγή του γερμανικού πένθιμου δράματος*, σ.243.

¹¹⁵ Προέρχεται από το ρήμα *ennuyer*, που μεταφράζεται στα ελληνικά ως ακηδία, ανία, πλήξη, ενόχληση.



EIK. 42: 'Mariée mise à nu par ses célibataires, même' (Le Grand Verre) του Marcel Duchamp (1923).



EIK. 43: 'Ballet Mécanique' του Fernand Léger (1924)

Η αλληγορία αναφέρεται στο παρόν, του οποίου διεκδικεί τη διαιώνιση, επεκτείνοντας τα χρονικά του όρια στο άπειρο. Εναντι της στιγμής που χαρακτηρίζει το οργανικό έργο τέχνης αντιπροτείνει τη διάρκεια και στη θέση της αποστασιοποιημένης αυταρέσκειας του σημείου, τη γραμμική πορεία, τη διαδικασία. Το αλληγορικό έργο τέχνης αντιστοιχεί σε ένα ισχυρό κίνητρο κατανόησης της θνητότητας και της παροδικότητας των πραγμάτων. Ο πρωτοποριακός καλλιτέχνης μέσα από την απόσπαση και τη συναρμογή δηλώνει την αναγωγή του 'τώρα' στην αιωνιότητα, αδιαφορώντας για τη στιγμιαία φευγαλέα απόλαυση. Η επέμβαση του χρόνου στο έργο τέχνης προστίθεται ως κάτι φυσικό που επαυξάνει το νόημά του. Ο M.Duchamp μετά την απρόσμενη θραύση του *Le Grand verre* αποδέχεται τη συμμετοχή του χρόνου στο έργο του: "Είναι πολύ καλύτερο με τα σπασίματα, εκατό φορές καλύτερο. Είναι η μοίρα των πραγμάτων".¹¹⁶

Το χαρακτηριστικό της παρακμής στα αλληγορικά έργα ερμηνεύεται με την παράσταση της ιστορίας ως φυσικής ιστορίας και επιτρέπει μια μεταφορά στην τέχνη της πρωτοπορίας. Η σουρεαλιστική θεώρηση λαμβάνει τον κόσμο που δημιουργεί ο άνθρωπος ως φυσικό, τις ανθρώπινες επεμβάσεις ως φύση και έρχεται να συμπληρώσει και να αποκαταστήσει το αρχέγονο της εμπειρίας. Η αντίθεση που προκύπτει από τη μεταφορά της αλληγορίας στην τέχνη της πρωτοπορίας οφείλεται στη θετική, πλέον, αντίληψη του κόσμου. Αντί της απαξίωσης της υλικής πραγματικότητας, χάριν του επέκεινα, που προτείνει το μπαρόκ, η πρωτοπορία παρουσιάζει μια καταφατική αντιμετώπιση και ενθουσιώδη αποδοχή του κόσμου. Ωστόσο, πίσω από τη φαινομενική αντιμετώπιση των προβλημάτων και την εμπιστοσύνη στις ανθρώπινες δυνάμεις, η καλλιτεχνική συμπεριφορά κρύβει μια βαθύτερη ανησυχία ή και φόβο για μια τεχνολογία που έχει επιβληθεί στο άτομο και μια κοινωνική οργάνωση που αρνείται να αποδεχτεί τη δυνατότητα της μεμονωμένης έκφρασης.

Η αλληγορική διάσταση της κινηματογραφικής παραγωγής της πρωτοπορίας

A. Βίαη απόσπαση και άναρχη συρραφή

Στον κινηματογράφο η εφαρμογή της θεώρησης του αλληγορικού έργου τέχνης του Benjamin μοιάζει αυταπόδεικτη για τα δύο πρώτα χαρακτηριστικά, τα σχετικά με την κατάλυση της οργανικότητας του καλλιτεχνικού προϊόντος. Το απόσπασμα και η συρραφή επιτρέπουν την αναίρεση της ορθολογιστικής κατασκευής με την άρνηση του περιεχομένου, των υποκειμένων παραγωγής και πρόσληψης, των τεχνικών προδιαγραφών και συνολικά της κινούμενης εικόνας και του θεσμού της τέχνης. Ο κινηματογράφος, η, εξ ορισμού, τέχνη της κατάτμησης και επανασύνδεσης της πραγματικότητας, αξιοποιείται, μέχρι πρότινος, στην

¹¹⁶ P.Cabanne, *Ο μηχανικός του χαμένου χρόνου. Συνεντεύξεις με τον Marcel Duchamp*, σ.143.

παράσταση ενός ομαλού και συνεχούς κόσμου, αποκρύπτοντας την αποσπασματική του φύση. Το 'συναρμολογημένο' πρωτοποριακό έργο δηλώνεται ως τεχνητό μόρφωμα και διαρρηγνύει την επίφαση της ολότητας. Ο πειραματισμός στην αυθαίρετη επικόλληση των θραυσμάτων και τη δημιουργία μιας νέας έκφανσης της πραγματικότητας, που προσβλέπει στην απελευθέρωση των δυνατοτήτων του κινηματογραφικού μέσου, υλοποιείται σταδιακά από την αρχική απόρριψη μόνο του όρου της μυθοπλασίας, στην κορύφωση με την άναρχη συρραφή και επικάλυψη, μέχρι την παράσταση του άγνωστου ονειρικού κόσμου του ασυνειδήτου.

Οι πρώιμες παραγωγές, που στοχεύουν στη μεταφορά της πνευματικότητας των μη απεικονιστικών τεχνών στον κινηματογράφο και διατηρούν, μέσα στην αμφισβήτησή τους, σχέσεις με το παρελθόν, αποτελούν ρυθμική αλληλουχία αφαιρετικών ζωγραφικών συνθέσεων, αποσπασμάτων που αποκτούν ζωή με την κινηματογραφική κίνηση. Η αναζήτηση της χρονικότητας και του μέτρου της μουσικής, κυρίαρχες αρχές και επιδιώξεις, αποδίδονται με 'χορογραφημένες' οργανικές εναλλαγές, κατάλοιπα ενός ορθολογικού κατεστημένου. Το πρωτοποριακό έργο, αν και επιτυγχάνει την αφαίρεση του όρου της μυθοπλασίας, δεν αρνείται, ούτε αποφεύγει, την αφήγηση και την παραπομπή σε μια γραμμική εξέλιξη της πραγματικότητας.

Στην ταινία *La Vita Futurista*, δημιουργία Φουτουριστών καλλιτεχνών, διακρίνονται, συνεχείς σκηνές, αποσπάσματα ενός παράδοξου κόσμου, που παρατίθενται εν σειρά με τη μορφή εκκεντρικών συμβάντων και συνδέονται μεταξύ τους μόνο υπό την αρχή της άρνησης της κανονικής αφηγηματικής ροής. Η ταινία περιλαμβάνει οκτώ διακριτά sketch,¹¹⁷ κάτι που επιβεβαιώνει τη συρραφή αποσπασμάτων της πραγματικότητας, αλλά και την οργανικότητα των επιμέρους μερών, που το καθένα ξεχωριστά κρατάει τη λειτουργία της αφήγησης, γεγονός που υποδηλώνει ότι το πλήρως μη οργανικό έργο τέχνης δεν έχει ακόμα επιτευχθεί. Οι καλλιτέχνες επιδίδουν στα θραύσματα ταυτόχρονα αυτοτέλεια και ετεροαναφορικότητα προς το αρχικό νόημα και τη σημασία τους, ενώ προσβλέπουν στην επανασύνθεση των κομματιών σε μια νέα σύνθεση, μια συνιστώσα που επαυξάνει την πραγματικότητα. Ερχονται να ταυτιστούν με τη θέση του Benjamin για την αλληγορία στο Μπαρόκ (κυρίως για την πρώιμη φάση του), όπου τα θραύσματα ανασυντίθενται σε μια καινούργια ενότητα, το νέο όλον, που είναι άρτιο και δύναται να είναι ανώτερο από τα συστατικά του: "Όλα όσα άφησε πίσω της η Αρχαιότητα αποτελούν γι αυτούς¹¹⁸, κομμάτι προς κομμάτι, τα νέα στοιχεία με τα οποία μειγνύεται το νέο όλον. Η μάλλον, οικοδομείται. Διότι το άρτιο όραμα αυτού του νέου ήταν το ερείπιο".¹¹⁹

¹¹⁷ Σύμφωνα με την W.Strauven (6.Cinema, *Handbook of International Futurism*, σσ.102-103) και τη Σ.Θεοδωράκη, (*Κινηματογραφικές Πρωτοπορίες*, σσ.18-19)

¹¹⁸ Αναφέρεται στους συγγραφείς του Μπαρόκ.

¹¹⁹ Β.Μπένγιαμιν, *Η καταγωγή του γερμανικού πένθιμου δράματος*, σ.233

Η άναρχη αμφισβήτηση της παράστασης συνέχειας του κόσμου που διατυπώνεται από τους Φουτουριστές συστηματοποιείται και εξελίσσεται από το ντανταϊστικό κίνημα, που, από την απλή παράθεση ασύμβατων κομματιών, περνάει στην ελεύθερη εναλλαγή και επανάληψη λήψεων και θεμάτων, έχοντας τον έλεγχο του ρυθμού και της χρονικότητας της εικόνας. Η μη οργανικότητα του έργου τέχνης στρέφει το ενδιαφέρον στην κατασκευή ενός συνόλου, αντί των μεμονωμένων μερών, που από μόνα τους δεν δικαιολογούν την ύπαρξή τους. Οι Ντανταϊστές, επικαλούμενοι την ανθρώπινη 'ζωική ορμή' έναντι της λογικής, επιδιώκουν την πλήρη απελευθέρωση από την αφηγηματική ροή, ικανοποιώντας το ιδεώδες της ασυνέχειας σε ανόμοια πλάνα, ως δήλωση αποκοπής από κάθε κανονικότητα του παρελθόντος. Το τελικό προϊόν δεν έχει το χαρακτήρα μιας νέας συνεκτικής ολότητας, αλλά παρουσιάζει emphatically τα ανόμοια συστατικά του, ακατέργαστα 'σπόλια' τοποθετημένα εν σειρά. Κατά τον Benjamin ο αλληγορικός ποιητής "...οφείλει να μην αποκρύψει τη συνδυαστική του τέχνη, αφού πράγματι επίκεντρο των σκοπούμενων επιδράσεων είναι όχι τόσο απλώς και μόνο το όλον, όσο μάλλον η φανερή κατασκευή του".¹²⁰ Οι Ντανταϊστές μέσα από την επιλογή του υλικού τους επιδιώκουν την προκλητική ετερογένεια των 'δομικών στοιχείων' των έργων τους, που συνδυάζεται με την ακύρωση οποιασδήποτε σύνδεσης μεταξύ τους ή ετεροαναφορικότητας σε άλλες έννοιες.

Τα 'επιτεύγματα' τους αξιοποιούνται από τους Σουρεαλιστές καλλιτέχνες που εξελίσσουν το πρωτοποριακό προϊόν, εντάσσοντας τα αποσπάσματα της πραγματικότητας σε μια άγνωστη πτυχή της ανθρώπινης νόησης, το ασυνείδητο, 'νομιμοποιώντας' το παράλογο, την ασυνέχεια και το ατελές. Η έννοια της 'αντι-τέχνης', στην οποία πειραματίζονται οι πρωτοποριακοί καλλιτέχνες, ταυτίζεται από τους Σουρεαλιστές με την παράσταση των εικονοπλαστικών διεργασιών του ανθρώπινου εγκεφάλου, επιδίδοντας ένα γενικό υπόβαθρο στην απόλυτη αναρχία. Η συρραφή των θραυσμάτων - στιγμιαίων ασύνδετων εικόνων, μέσα από την εγκατάσταση ενός συστήματος ελέγχου, του ασυνείδησιακού πλαισίου, επαναφέρει το έργο τέχνης σε μια 'λογική' θεώρηση μέσω σύμβασης, μιας παράλογης συνύπαρξης και διεκδικεί την επανασύνδεση με την κοινωνία.

Αν και η διαδοχή των κινημάτων σε μια συνεχή αλυσίδα διαπραγμάτευσης και η μεταλαμπάδευση των γνωσιακών τους κατακτήσεων είναι προφανείς, τα καλλιτεχνικά ρεύματα συνεχίζουν να εξελίσσονται και μεμονωμένα ως διαφορετικές συνιστώσες του κόσμου, που συνυπάρχουν και συνδιαμορφώνουν την πραγματικότητα. Πέραν της ντανταϊστικής λογικής που μετασχηματίζεται πλήρως στη σουρεαλιστική,¹²¹ οι υπόλοιπες εξακολουθούν να διεκδικούν τον τρόπο διατύπωσης της μεταβολής, οργανώνοντας ένα δίκτυο εκφάνσεων της. Στον

¹²⁰ Ο.π. σ.234

¹²¹ Σύμφωνα με τον H.Richter ο Σουρεαλισμός 'κατάπιε' το Dada, απορροφώντας πλήρως κάθε πτυχή του.

μετασχηματισμό από την οργανικότητα του έργου τέχνης στη μη οργανικότητα συμμετέχουν όλες οι ταινίες της πρωτοπορίας δημιουργώντας μια διαβαθμισμένη ακολουθία μεταβολής προς την κορύφωση της πλήρους - άναρχης αποδόμησης και εν συνεχεία στην αποδόμηση εντός αιτιολογικού πλαισίου αναφοράς.

B. Η έκφραση της μελαγχολίας του καλλιτέχνη

Η μελαγχολία, ως οντολογικό χαρακτηριστικό του πρωτοποριακού καλλιτέχνη, συνδέεται με τη συναίσθηση του διάκενου που τον χωρίζει από την κανονικότητα και την αδυναμία έκφρασης της εποχής του, εξαιτίας της συνεχούς μετατόπισης του διαφεύγοντος αντικειμένου. Η απόσπαση του θραύσματος από την ολότητα απομακρύνει τον αλληγοριστή, όλο και περισσότερο, από το προφανές ορθό, ενώ η ενσωμάτωση της καλλιτεχνικής πράξης στην καθημερινή ζωή αναιρεί τη μοναδικότητά της. Ο δημιουργός αν και πειραματίζεται στο καινοφανές, απαρνιέται τον ρόλο του καθοδηγητή του κοινωνικού συνόλου και εκφραστή του καινούργιου.

Στις πρώιμες πειραματικές ταινίες που χαρακτηρίζονται από την αναζήτηση της πνευματικότητας της ενιαίας τέχνης, το αντικείμενο αντιμετωπίζεται ως αφαιρετική αφήγηση, που, αν και εισάγει τον κινηματογράφο στη μη οργανικότητα, εξακολουθεί να ξεδιπλώνει μια αλληλουχία συμβατών εικόνων. Η απομάκρυνση από τη μυθοπλασία διατυπώνεται με κρίσιμες αναλογίες μεταξύ των ειδικοτήτων, που φανερώνουν τις επισταμένες προσπάθειες των δημιουργών για την εξισορρόπηση των μεταβλητών του χώρου και του χρόνου. Στα έργα τους διακρίνεται μια προσδοκία για το καινούργιο, που γεννιέται από το σημείο μηδέν, συμβολίζοντας τη νέα αρχή και συνεχίζει με θετικό πρόσημο.¹²² Στην ταινία *Rhythmus 21* του H.Richter ο ρυθμικός μετασχηματισμός του 'μαύρου τετραγώνου' αποτυπώνει μια αισιόδοξη διάσταση, αναπαριστώντας την (επαν)εκκίνηση - ζωή.¹²³ Πρόκειται για μια υποκειμενική διάσταση που αποδίδει ο καλλιτέχνης στο έργο του, ενώ αυτό εκλαμβάνεται ως ανοικτό σύστημα πολλαπλών ερμηνειών από το υποκείμενο πρόσληψης. Η αναντιστοιχία που προκύπτει συνάδει με τη μελαγχολική φύση του πρωτοποριακού δημιουργού.

¹²² Ο Σουπρεματιστής K.Malevich, αν και περιγράφει το 'Μαύρο τετράγωνο' ως μια ζωντανή επιφάνεια που μόλις γεννήθηκε (K.Malevich, *Ecrits* σ.225) στην γενικότερη αντίληψη του για την τέχνη αντιστοιχεί στον χώρο και τον χρόνο το μηδενικό σύμβολο. Αντίθετα, ο H.Richter εμμένει να συνδέει τον ρυθμό - χρόνο με την εκκίνηση - ζωή. Ο H.Bergson αποδίδει στο μηδέν την κινητική δύναμη και στην *Δημιουργό εξέλιξη* (σελ.270) αναφέρει: "Οι φιλόσοφοι δεν ασχολήθηκαν καθόλου με την ιδέα του μηδενός. Κι όμως αυτή είναι πολύ συχνά το κρυμμένο, το αόρατο ελατήριο που κινεί τη φιλοσοφική σκέψη. Από τα πρώτα βήματα της σκέψης αυτή είναι που προωθεί, κάτω από το άμεσο βλέμμα της συνείδησης, τα αγωνιώδη προβλήματα, τα ερωτήματα που κανείς δεν μπορεί να θέσει χωρίς να καταληφθεί από ίλιγγο".

¹²³ H.Richter, *Hans Richter by Hans Richter*, σ.227.



ΕΙΚ. 44: Μελαγχολία – Ειρωνεία: 'Ballet Mécanique' του Fernand Léger (1924)



ΕΙΚ. 45: Αργή κίνηση: 'Entr' acte' των René Clair, Francis Picabia & Erik Satie. (1924)

Η φουτουριστική ιδεολογία διαμορφώνεται από την ιδιαίτερη μελαγχολική οντότητα των ρηξικέλευθων καλλιτεχνών που επιτελούν τον κατακερματισμό της πραγματικότητας και τη συρραφή των ετερογενών θραυσμάτων της. Η αποδόμηση του έργου σε ασύνδετες σκηνές και η αμφισβήτηση της μοναδικότητας της ερμηνείας του, που αντικαθίσταται από την πολλαπλότητα ή την κατάλυσή της, μειώνει εκούσια τις δυνατότητες του καλλιτέχνη να ελέγξει το έργο του. Η έκδηλη μελαγχολική φυσιογνωμία του αλληγοριστή αποτυπώνεται με μια διάχυτη ειρωνεία του κόσμου, ως τρόπου διασκέδασης της δεινής κατάστασής του. Η ταινία *La Vita Futurista* περιλαμβάνει, μεταξύ άλλων θεμάτων, καθημερινές αυτοαναφορικές στιγμές της ζωής των Φουτουριστών από το διαφορετικό τρόπο ύπνου ή βιάδισής μέχρι τη διασκέδασή τους στα υπαίθρια παιχνίδια παιδικής χαράς.¹²⁴

Η απώλεια της σύνδεσης με το όλον, εξαιτίας της μη οργανικότητας, κορυφώνεται στις ντανταϊστικές ταινίες, όπου οι συνεχείς διαδοχές, επικαλύψεις και επαναλήψεις ασύμβατων αποσπασμάτων συμπληρώνονται από τις θαμπές λήψεις των αντικειμένων που ακυρώνουν και εξαυλώνουν την υπόστασή τους. Στο *Ballet mecanique* του F.Leger η υλικότητα των βιομηχανικών αντικειμένων εξαφανίζεται με την κοντινή επιμέρους κινηματογράφηση και την επανέκθεση - διπλοτυπία του φιλμ, επιβάλλοντας την αναίρεση των αντικειμένων για τη συμμετοχή τους σε μια αφαιρετική εικόνα. Η μελαγχολία δηλώνεται με την καθήλωση στο μεμονωμένο και την απομάκρυνση της ελπίδας επανασύνδεσης με το καθολικό. Ο καλλιτέχνης δηλώνει την κυριαρχία της μηχανής στο πραγματικό, εκμηδενίζοντας την προσωπική του συνεισφορά στη δημιουργία. Στο *Entr'acte* του R.Claire, η διακωμώδηση - ειρωνεία του ανθρώπινου πολιτισμού αναδεικνύει μια μελαγχολική απόρριψη της κανονικότητας.

Οι πειραματικές σουρεαλιστικές ταινίες υιοθετούν τη μελαγχολία ως συνθετικό στοιχείο τους. Η έννοια του 'επνυί', αν και δημιουργεί ένα κενό, εξαιτίας της άρνησης υποταγής στους κοινωνικούς καταναγκασμούς, συνεισφέρει στη δημιουργία ενός ονειρικού κλίματος, που εξυψώνει την καθημερινή πεζή πραγματικότητα. Ο μελαγχολικός κόσμος του ασυνειδήτου είναι το νέο καταφύγιο του ατόμου που διαφεύγει από τα δεινά του, αποδεχόμενο μια κρυμμένη ασυνεχή διάσταση του πραγματικού, που αντικαθιστά την ομαλή μυθοπλασία.

Γ. Η απόδοση του αλληγορικού έργου ως 'διαρκές παρόν'

Το αλληγορικό έργο τέχνης συνιστά μια διαδικασία που αναφέρεται στο παρόν με διάρκεια που υπερβαίνει την ακαριαία στιγμή. Όπως αναφέρει ο Γερμανός κλασικός λόγιος F.Creuzer στο έργο του *Συμβολισμός και μυθολογία των αρχαίων λαών, ιδιαίτερα των Ελλήνων*: " ...η διαφορά ανάμεσα στους δύο τρόπους (συμβολισμό και αλληγορία) πρέπει να

¹²⁴ Σύμφωνα με τις περιγραφές της W.Strauven (6.Cinema, *Handbook of International Futurism*, σ.103) και του M.Kirby (*Futurist Performance*, σ.204)

εντοπιστεί στο στιγμιαίο, το οποίο και στερείται η αλληγορία... Εκεί (στο σύμβολο) υπάρχει στιγμιαία ολότητα· εδώ (στην αλληγορία), πρόοδος σε μια ακολουθία από στιγμές.¹²⁵ Ο καλλιτέχνης, μνημένος στην πραγματικότητα (οργανικότητα¹²⁶), αναγνωρίζει την παροδικότητα των πραγμάτων, αλλά δεν την αποδέχεται, αντιστεκόμενος στον χρόνο. Το κινηματογραφικό μέσο αποτυπώνει το παρόν στη βάση της διάρκειάς του και αιχμαλωτίζει την παράστασή του στην αιωνιότητα, ενώ διαφοροποιείται από τη φωτογραφική διαδικασία που στηρίζεται στη σύλληψη και αποθέωση της στιγμής, του σημείου. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο κινηματογράφος είναι η τέχνη που εμπεριέχει στην ουσία της την αλληγορική διάσταση, ως διαδικασία.¹²⁷ Ο κατακερματισμός του χρόνου σε στιγμές επιτρέπει την επανασύνδεσή του κατά το δοκούν. Για τους καλλιτέχνες της πρωτοπορίας το ενδιαφέρον στον κινηματογράφο έγκειται στην απόσπαση θραυσμάτων του πραγματικού και τη μη ιστορική τους συρραφή, όπου η χειραγώγηση και ο έλεγχος του χρόνου αποδίδει μη οργανικά αποτελέσματα.

Στην πρώιμη φάση των αφαιρετικών πειραματισμών στην κινούμενη εικόνα, ενεργοποιούνται οι χρονοελεγκτικές ιδιότητες του κινηματογράφου ως μέσου σύγκλισης των ειδικοτήτων της τέχνης σε μια νέα ολότητα - αφήγηση, δίχως την αξιοποίηση των δυνατοτήτων απο- και ανα-δόμησης του υλικού της πραγματικότητας. Η φουτουριστική ιδεολογία μπορεί να δικαιολογήσει μια μη αφηγηματική ανάπτυξη του έργου, αλλά τα διατιθέμενα στοιχεία για τη κινηματογραφική της έκφραση δείχνουν ότι ο πειραματισμός της στη διαχείριση του χρόνου δεν υπερέβη τη διάσπαση σε μικρότερες αφηγήσεις. Κατά τη ντανταϊστική φάση η χρονική ανασύσταση της πραγματικότητας στον κινηματογράφο αξιοποιείται άναρχα, απορρίπτοντας κανονισμούς και προφάνεια. Οι στιγμές απομονώνονται, απολύουν τους λογικούς τους συνειρμούς και επικολλούνται σε ασύμβατη διαδοχή, δίχως την πρόθεση προσδιορισμού μιας καινούργιας ολότητας. Η χρήση της αργής - 'νωθρής' κίνησης ερμηνεύεται ως προσπάθεια επιβολής στον χρόνο, με τη διαιώνιση του παρόντος και το κινηματογραφικό μέσο προσφέρεται και αξιοποιείται ως διερευνητικό εργαλείο χρονικού μετασχηματισμού. Ο Σουρεαλισμός, αντιθέτως, ορίζει εξ αρχής το πλαίσιο της νέας δομής, που περιλαμβάνει τις χρονικές μεταθέσεις του κόσμου του ασυνειδήτου και ελέγχει πλήρως το αποτέλεσμα, με τη συστηματοποίηση του τυχαίου για την επαύξηση της πραγματικότητας και την αποκάλυψη νέων πτυχών της.

¹²⁵ Georg Friedrich Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, τόμ.1, μέρ.Β', σ.σ.70-71.

¹²⁶ Ο Benjamin συνδέει την οργανικότητα του έργου τέχνης με την πραγματικότητα επισημαίνοντας ότι: "Στο πραγματικό (οργανικό) έργο τέχνης, η απόλαυση ξέρει να γίνεται φευγαλέα, να ζει τη στιγμή, να εξασθενεί, να ανανεώνεται. Το μπαρόκ (μη οργανικό) έργο τέχνης θέλει μόνο να διαρκέσει και γαντζώνεται με όλες τις αισθήσεις του από το αιώνιο". (*Η καταγωγή του γερμανικού πένθιμου δράματος*, σ.236).

¹²⁷ Η φωτογραφία, αντίθετα, γεννιέται από το στιγμιαίο - σημειακό, ανήκοντας στον χώρο του συμβολικού.



EIK. 46: 'L' age d' Or' tou Luis Buñuel (1930)



EIK. 47: 'Un chien Andalou' tou Luis Buñuel (1929)

Δ. Η πρόσληψη του αλληγορικού έργου ως Παρακμή – Το ‘ιπποκράτειο προσωπίο’ της Ιστορίας

Σύμφωνα με τον W.Benjamin το αλληγορικό έργο τέχνης παριστά την ιστορία ως φυσική ιστορία, που σημαίνει ως μοιραία ιστορία της παρακμής, μια συρραφή απολιθωμένων αποσπασμάτων. Η ουτοπία της ενσωμάτωσης της τέχνης στην κοινωνία από τα κινήματα της πρωτοπορίας προβάλλει εξ αρχής ως κυρίαρχη απαίτηση που αντιτίθενται στην αξίωση για αυτονομία και την αποκοπή από τα κοινωνικά προβλήματα. Η άρση του θεσμού της τέχνης με την αναγωγή της σε βιοτική πρακτική προσεγγίζεται, είτε με την εισαγωγή φυσικών στοιχείων στο καλλιτεχνικό έργο, είτε με τη μεταμόρφωση της τέχνης σε φυσικό, μη διακριτό συστατικό. Η σύγκλιση με την κοινωνία επιχειρείται από τον Φουτουρισμό και τον Ντανταϊσμό με τη διάσπαση της πραγματικότητας και τη συρραφή της εντός του έργου τέχνης. Οι ατελείς αλήθειες τους, αποκάλυπτες και προκλητικές αυτοδιακωμωδούνται, καθώς χωρίς διάθεση απόκρυψης αδυνατούν να σταθούν ισάξια στη φύση. Στις σουρεαλιστικές ταινίες διαπιστώνεται η προσπάθεια των καλλιτεχνών να δημιουργήσουν νέα ιστορία, να μετατρέψουν την ανθρώπινη δημιουργία σε φύση, να πετύχουν την αποκατάσταση του αρχέγονου της εμπειρίας, επικαλούμενοι τις φυσικές διεργασίες του υποσυνείδητου. Ακολουθώντας το συλλογισμό του Benjamin θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε το χαρακτηριστικό της παρακμής στους κινηματογραφικούς πειραματισμούς της πρωτοπορίας, κυρίως σε εκείνους του Σουρεαλισμού, εξαιτίας της ανεπιτυχούς αναγωγής της τεχνητής - ανθρώπινης δραστηριότητας σε φυσική. Η κινούμενη εικόνα δημιουργεί την αίσθηση του πλήρους έλεγχου της πραγματικότητας, παρότι, ως σύμβαση, αποτυγχάνει σε κάθε προσπάθεια αντικατάστασής της.

ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ

Στο έργο του *Five faces of Modernity* ο μελετητής του Μοντερνισμού Matei Calinescu υποστηρίζει ότι “[...] η πρωτοπορία, εντελώς θεληματικά και με πλήρη συνείδηση των πράξεών της, βρισκόταν διαρκώς σε διαδικασία θανάτου.”¹²⁸ Η αμφισβήτηση της έννοιας του έργου τέχνης, του περιεχομένου του, των υποκειμένων παραγωγής και πρόσληψης και συνολικά του θεσμού της τέχνης, στρέφεται τελικά εναντίον της ίδιας της πρωτοπορίας, που ως ‘ουροβόρος’¹²⁹ αυτοκτονεί και αναγεννάτε καθώς καταστρέφει τη γενεσιουργό αιτία του. Η αυτοκαταστροφική της διάσταση, που ερμηνεύεται ως παρακμή από το υποκείμενο πρόσληψης, οδηγεί σε επανειλημμένη και συνεχή διαπραγμάτευση με το θάνατο.

Από τη στιγμή που η αρχική εκδήλωση πρόκλησης αναγνωρίζεται ως έργο τέχνης, απολύει τον χαρακτήρα της αντι-τέχνης και εξαφανίζεται

¹²⁸ *Five faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism (The Crisis of the Avant-Garde's Concept in the 1960's)*.

¹²⁹ Το φίδι που δαγκώνει την ουρά του. Αναφορά στον κύκλο της αιώνιας καταστροφής και αναγέννησης, σύμβολο της αθανασίας.

εντασσομένη στο σύστημα, καθώς οι γνήσιες πρωτοποριακές προθέσεις αναιρούνται. “Τίποτα δε κάνει την επίδρασή του γρηγορότερα από το σοκ, καθότι είναι από τη φύση του μια ανεπανάληπτη εμπειρία”.¹³⁰ Η δυναμική της πράξης εξασθενεί διαρκώς μέσα από την αποδοχή της, μέχρις ότου γίνει πιθανή, πλήρως αναμενόμενη και τελικά προφανής, κανονική και μη πρωτοποριακή.

Η επανάληψη μιας τέτοιου τύπου πρόκλησης δεν έχει τα ίδια αποτελέσματα και δεν μπορεί να εφαρμοστεί ως μέσο αντίδρασης. “Από τη στιγμή που ο υπογεγραμμένος στεγνωτήρας μπουκαλιών θα γίνει δεκτός ως αντικείμενο αντάξιο ενός μουσείου, η πρόκληση πέφτει στο κενό· μεταστρέφεται στο αντίθετό της”.¹³¹ Η πρωτοποριακή εκδήλωση μηδενίζεται όταν πλέον το υποκείμενο πρόσληψης έχει συμπεριλάβει στις ανοχές του μια αντίστοιχη πρόκληση και μπορεί να την αντιμετωπίσει ως φυσιολογική. Οι συνεχόμενες προκλήσεις λειτουργούν σωρευτικά, ώστε ακόμα και η αναμονή ενός νέου παραξενίσματος να ακυρώνει το νόημα της δράσης. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η δυνατότητα επίδρασης των πρωτοποριακών εκδηλώσεων (έστω με διαφορετικό τρόπο υλοποίησης) έχει ‘πεπερασμένο αριθμό πράξεων’, προτού απορριφθεί ως μανιέρα. Οι κινηματογραφικοί πειραματισμοί ακολουθούν αντίστοιχη λογική με μικρό αριθμό προσπαθειών, που επικεντρώνονται στη δεκαετία του 1920. Εξάιρεση αποτελεί η πρώιμη παραγωγή αφαιρετικών ταινιών που στοχεύει περισσότερο στην ανασύσταση του ενιαίου, πνευματικού στην τέχνη, παρά στην πρόκληση της αστικής τάξης και διευρύνει τις αναζητήσεις της τις επόμενες δεκαετίες.¹³²

Ο Man Ray, το 1963, όταν πια οι καλλιτεχνικοί στόχοι έχουν μεταβληθεί, αναστοχαζόμενος τις επιδιώξεις της πρωτοπορίας παρουσιάζεται απολογητικός: “Το απλό γεγονός να παρουσιάζεις την τέχνη αρνητικά δεν είναι αρκετό για να την καταστρέψει - αν θέλουμε να την καταστρέψουμε.”¹³³ Τα καλλιτεχνικά κινήματα και οι δημιουργοί τους εξακολουθούν να παράγουν έργα, χωρίς την αγωνιώδη πειραματική δραστηριότητα της προηγούμενης δεκαετίας και μετά το 1930, ακολουθώντας ανομοιόμορφες εξελικτικές πορείες. Οι ασυγχρονίες τους επιβεβαιώνουν τον αντιφατικό και μη ορθολογικό χαρακτήρα των ιστορικών διαδικασιών έναντι της παράστασης μιας γραμμικής προόδου στην εξέλιξη. Στα πλαίσια του σουρεαλιστικού κινήματος, σε συνέχεια των πρώτων έργων που κατατάσσονται στην πρωτοπορία, κατατίθεται μια αξιόλογη παραγωγή κινηματογραφικών ταινιών, ενώ οι αφαιρετικοί πειραματισμοί στη σύνθεση των τεχνών συνεχίζονται και επεκτείνονται εκτός Ευρώπης για να αποτελέσουν, κάποιες δεκαετίες αργότερα, πηγή έμπνευσης της Video Art.

¹³⁰ P.Bürger, *Θ.Τ.Π.*, σ.163

¹³¹ P.Bürger, *Θ.Τ.Π.*, σ.115

¹³² Αν και με μικρότερο βαθμό πρόκλησης από τις ντανταϊστικές ή τις φουτουριστικές, οι αφαιρετικές ταινίες της περιόδου προσλαμβάνονται ως ιδιαίτερα χλευαστικές και ανοίκειες στους θεατές που αντιδρούν έντονα.

¹³³ Man Ray, *Self - Portrait, 1963*

ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ ΤΗΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑΣ ΜΕΤΑΒΑΣΗΣ

Η αυτοκριτική της τέχνης από την πρωτοπορία, απαραίτητη διαδικασία για την εξέλιξή της στον 20^ο αιώνα, ασκείται με ένταση και διάθεση πλήρους ρήξης με το παρελθόν. Ο θεσμός της τέχνης και η κατηγορία του έργου τέχνης αποδεικνύονται ανθεκτικά στην επίθεση αμφισβήτησης που δέχονται, δεν αίρονται κατά τις προσδοκίες (κάτι τέτοιο εξάλλου θα έπρεπε να συνδυαστεί με την πλήρη αναμόρφωση της κοινωνίας), αλλά υπόκεινται σε έντονους ιδεολογικούς και ερμηνευτικούς μετασχηματισμούς, απαραίτητους για την έκφραση μιας νέας πολυδιάστατης εποχής. Ανεξάρτητα από το αναμφισβήτητο ιστορικό γεγονός της αποτυχίας των πρωτοποριακών κινημάτων στην επίτευξη των ακραίων ιδεολογικών τους επιδιώξεων και τη θετική ή την αρνητική αξιολόγηση της καλλιτεχνικής τους παραγωγής,¹³⁴ η επίδρασή τους στον καλλιτεχνικό και κοινωνικό χώρο κρίνεται καθοριστική για την πορεία της τέχνης στη σύγχρονη εποχή. Η διαδικασία αυτοκριτικής που επιτελείται, αναφέρεται στη μετάβαση από τον Ρομαντισμό στο Μοντέρνο κίνημα, δίνοντας ενίοτε απευθείας καλλιτεχνικούς προβληματισμούς και ερεθίσματα στη σύγχρονη τέχνη.

Η σύγκρουση της πρωτοπορίας με τους ισχύοντες ορισμούς έχει ως αποτέλεσμα τη μεταβολή στην κανονιστική θεώρηση του εκάστοτε αισθητικού προτύπου, που αντικαθίσταται από την “ανάλυση της λειτουργίας, η οποία θα έκανε αντικείμενο της έρευνας την κοινωνική επίδραση (λειτουργία) ενός έργου στη βάση της συνάντησης των ερεθισμάτων που εμπεριέχονται στο έργο με ένα κοινωνιολογικά προσδιορισμένο κοινό, στο πλαίσιο ενός, εκ των προτέρων, δοσμένου θεσμικού πλαισίου.”¹³⁵ Η σημασία του θεσμού, συνάμα, υπερβαίνει και προκαθορίζει το μεμονωμένο έργο τέχνης, λειτουργώντας ως συγκείμενο που συμπληρώνει το νόημά του και προσδιορίζει αποφασιστικά την κοινωνική του διάσταση.

Η απόρριψη του παρελθόντος, αν και κάποτε δηλώνεται ως απόλυτη άρνηση - ακύρωση, χωρίς αντιπρόταση, τελικά πετυχαίνει μια διεύρυνση των εννοιών που στοιχειοθετούν τη νέα ανθρώπινη έκφραση. Τα επιτεύγματα, οι αποτυχίες και τα προκύπτοντα συμπεράσματα από τη σύγκρουση καθίστανται γεγονότα που θέτουν τα όρια των τελικά αποδεκτών μεταβολών και διαμορφώνουν το καινούργιο πλαίσιο δημιουργίας. Η προσπάθεια άρσης του θεσμού της τέχνης αποδεικνύει την αυταπάτη πλήρους κατάργησης της αυτονομίας του και ενσωμάτωσής του στο κοινωνικό οικοδόμημα ως βιοτική πρακτική. Η τέχνη αναγνωρίζεται αναντίρρητα ως αυτόνομος θεσμός, όχι όμως αποκομμένος από την κοινωνία και οποιαδήποτε μετέπειτα ενέργεια αμφισβήτησης αυτού του καθεστώτος συναντά το δεδρασμένο. Η καθολικότητα των λειτουργιών

¹³⁴ Κατά τον Th.W.Adorno η αξιολόγηση της πρωτοπορίας ως εξελικτικής φάσης της τέχνης κρίνεται θετική (το πιο προχωρημένο στάδιο της τέχνης στη δεδομένη εποχή), ενώ για τον G.Lukács ως αρνητική (στάδιο παρακμής).

¹³⁵ P.Bürger, *Θ.τ.Π.*, σ.183.

της τέχνης εντός του κανονιστικού της πλαισίου αίρεται προς όφελος της πολυεκφραστικότητας και των πολλαπλών ερμηνειών. Η αισθητική κριτική χάνει τη μοναδικότητά της, επιτρέποντας την προσωπική άποψη, αποκαθλώνοντας το καθολικά αποδεκτό και ωραίο. “Ένα έργο τέχνης δεν είναι ποτέ όμορφο εξ ορισμού, αντικειμενικά για όλους. Η κριτική είναι λοιπόν άχρηστη, δεν υφίσταται παρά υποκειμενικά για τον καθένα και χωρίς τον μηδαμινό χαρακτήρα γενικότητας. [...] Ένα έργο τέχνης δεν πρέπει να είναι όμορφο, γιατί η ομορφιά είναι νεκρή.”¹³⁶ Αν και η αμφισβήτηση της μοναδικής αφήγησης και η διεκδίκηση του ατελούς έχουν τεθεί αρκετά προγενέστερα, από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, με το έργο των Ιμπρεσιονιστών και Μετα-ιμπρεσιονιστών καλλιτεχνών, η επιβεβαίωση της διεύρυνσης και η αποδοχή του ατέρμονου συνιστούν κατακτήσεις των κινήματων της πρωτοπορίας. Οι ρηξικέλευθοι καλλιτέχνες πειραματιζόμενοι σε πολλαπλές λογικές αποδεικνύουν ότι η πραγματικότητα δεν μπορεί να παρασταθεί μονοσήμαντα ένα μόνο κίνημα· προκύπτει από τη συνιστώσα των έργων διαφορετικών ρευμάτων, που συνυπάρχουν, το συνολικό παραγόμενο προϊόν των οποίων συγκροτεί το πραγματικό. Η συνύπαρξη και συνδιαλλαγή ετερόκλητων απόψεων επιβάλλεται και συμπληρώνει την αντίληψη μας για τον κόσμο.

Η συνεισφορά της πρωτοπορίας στον επαναπροσδιορισμό του έργου τέχνης καθίσταται καθοριστική, εφόσον τα κινήματα επιτυγχάνουν στην οριστικοποίηση και εξέλιξη ενός μετασχηματισμού που έχει ήδη ξεκινήσει από τον προηγούμενο αιώνα. Η αντίληψη του έργου - αναδιπλασιασμού της πραγματικότητας αίρεται πλήρως και δίνει τη θέση της στο έργο - προϊόν - εκδήλωση, ενώ η αξιολόγηση του συμβάντος - έργου αντικαθίσταται από την αναζήτηση της αλληλουχίας των συμβάντων, της διαδικασίας που εννοιοδοτεί το αποτέλεσμα. Ως αντίδραση στο δόγμα ‘L’art pour l’art’, το νέο έργο τέχνης αποστασιοποιείται από τη μορφοκρατική θεώρηση, δίνοντας προβάδισμα στην πνευματικότητα και την επανασύνδεση με την κοινωνία. Η διεύρυνση των ορίων του περιεχομένου επιφέρει τον επαναπροσδιορισμό της κατηγορίας του και την αναγνώριση της καλλιτεχνικής αξίας μη οργανικών έργων, συρραμμένων αποσπασμάτων, έτοιμων βιομηχανικών αντικειμένων ή τμημάτων τους, τυχαίων ευρημάτων (*objet trouvé*) που προκύπτουν από συμπτώσεις της βιοτικής πρακτικής. Έργο τέχνης μπορεί να είναι το αντικείμενο καθημερινής χρήσης που αποσπάται από τις συνθήκες λειτουργίας του, μεταβάλλοντας το αρχικό του νόημα.

Κατά τη ‘μετα-πρωτοποριακή’ φάση και την αποκατάσταση της κατηγορίας του έργου (έστω μετά τον επαναπροσδιορισμό της) οι μέθοδοι που έχει επινοήσει η πρωτοπορία με αντι-καλλιτεχνική πρόθεση ενσωματώνονται στην καλλιτεχνική πρακτική για καλλιτεχνικούς σκοπούς. Οι εκδηλώσεις και τα τυχαία ευρήματα χάνουν τον χαρακτήρα αντι-τέχνης, ως συλλογικής έκφρασης της αντίδρασης και γίνονται αυτόνομα έργα δίπλα στα άλλα σε μουσεία και εκθεσιακούς χώρους. “Η εξέλιξη αυτή

¹³⁶ Manifesto Dada, 1918

δε θα πρέπει να αποτιμηθεί ως 'προδοσία' των στόχων των κινημάτων της πρωτοπορίας (άρση του κοινωνικού θεσμού της τέχνης, συνένωση τέχνης και ζωής), αλλά ως αποτέλεσμα μιας ιστορικής διαδικασίας...".¹³⁷ Η αυτοκριτική της τέχνης ολοκληρώνεται με την ενσωμάτωση των πρωτοποριακών επιτευγμάτων στο σώμα της, χωρίς τη ριζοσπαστική αυτοκαταστροφική τους διάσταση, δεδομένου της ακύρωσης της ακραίας τους πρόκλησης.

Οι πειραματισμοί της πρωτοπορίας στον κινηματογράφο έχουν σημαντικά αποτελέσματα, τόσο για την κινούμενη εικόνα, όσο και για την τέχνη γενικότερα. Η σύμπραξη των ειδικοτήτων στο άγνωστο καλλιτεχνικό πεδίο αναδεικνύεται σε πράξη κορύφωσης της προσπάθειας των πρωτοποριακών κινημάτων να αντιταχθούν στο ισχύον κανονιστικό πλαίσιο. Η κινηματογραφική πλατφόρμα αποδεικνύεται ικανός και φιλόξενος χώρος για τον διάλογο, τη σύνθεση και την ώσμωση μεταξύ των ιδιαίτερων περιοχών, που επιτελούν την αυτοκριτική της τέχνης. Αναγνωρίζεται ως κριτικό όργανο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, χώρος μετασχηματισμού του τρόπου σκέψης και πυρήνας συγκέντρωσης των ανανεωτικών ιδεών. Η αξιοποίηση των τεχνικών χαρακτηριστικών της κινούμενης εικόνας επιτρέπει τη διερεύνηση νέων πτυχών της πραγματικότητας, που ενισχύουν την εξελικτική πορεία της τέχνης. Ο διευρυμένος κινηματογράφος εξέρχεται αναβαθμισμένος, απελευθερωμένος από τα δεσμά της παγιωμένης λειτουργίας και θεματολογίας του και πιο κοντά στην ενηλικίωση και την ολοκλήρωσή του ως καλλιτεχνικό μέσο. Ως θεσμός κατοχυρώνει τη θέση του ανάμεσα στις καλές τέχνες, ενώ εμπλουτίζεται με τη συνύπαρξη διαφορετικών κατηγοριών, 'οργανικού' και 'μη οργανικού' περιεχομένου. Οι πειραματικές διεργασίες στις οποίες συμμετέχει η κινούμενη εικόνα σηματοδοτούν το σημείο εκκίνησης καινούργιων αναζητήσεων με τη συμμετοχή διαφόρων τεχνών. Ο κινηματογράφος της πρωτοπορίας αποτελεί ένα αυτόνομο υβριδικό είδος, που επιτρέπει τη σύγκλιση των ειδικοτήτων, για την εμφάνιση νέων καλλιτεχνικών ιδιωμάτων.

¹³⁷ P.Bürger, *Θ.τ.Π.*, σσ.127-8.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ΄

Αποτελέσματα της διερεύνησης

Η ΣΥΣΤΑΣΗ ΜΙΑΣ ΝΕΑΣ ΑΦΗΓΗΣΗΣ

Η αρχαιολογική ανασκαφή, που συμπληρώνεται σταδιακά με την αξιοποίηση των φιλοσοφικών αφηγήσεων, αποκαλύπτει ευρήματα, τα οποία, συνδυαζόμενα, μπορούν να στοιχειοθετήσουν μια νέα αλήθεια για την εξελικτική διαδικασία που συμβαίνει στην τέχνη στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Η συνδιαλλαγή των θεωρήσεων ανασυστήνει και αναδιαμορφώνει τη μετάβαση της τέχνης από τη ρομαντική στη μοντέρνα περίοδο, εντός της ευρύτερης Νεωτερικότητας, μια πορεία που, αν και λαμβάνει χώρα στο παρελθόν, επιτρέπει την εξαγωγή χρήσιμων συμπερασμάτων για την ερμηνεία της σημερινής εποχής.

Οι μεταβολές που συμβαίνουν τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο στην Κ.Ευρώπη συνιστούν την κορύφωση των διεργασιών που έχουν ως αφετηρία τον προηγούμενο αιώνα ή και νωρίτερα, με τη διαδοχή της 'Κλασικής' από τη 'Μοντέρνα επιστήμη', σύμφωνα με την ιστορική διάκριση των περιοχών του ανθρώπινου λόγου, από τον Foucault. Πρόκειται για μια φάση έντονων ζυμώσεων, και μετασχηματισμού αντιλήψεων σε όλα τα επιστημικά πεδία. Το μεταβαλλόμενο πολιτισμικό δίκτυο διαμορφώνεται από τα στοιχεία της πραγματικότητας και τις σχέσεις διαπλοκής τους. Σ' αυτό συμμετέχουν τα τεχνολογικά επιτεύγματα της βιομηχανικής επανάστασης και οι επιπτώσεις τους σε όλους τους τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας, οι κοινωνικές συνθήκες που διευρύνουν την απόσταση ανάμεσα στις τάξεις, οι εργασιακές συνθήκες που για το πλείστον του πληθυσμού στις πόλεις καθίστανται απάνθρωπες, οι πολιτικές συνθήκες πόλωσης των ιδεολογιών και ανόδου του εθνικισμού, οι ακραίες προσδοκίες που οδηγούν στον άκρως βίαιο και επώδυνο για την ανθρωπότητα Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, η απαισιοδοξία του ατόμου μπροστά στη συντριβή της ουτοπίας της βιομηχανικής κατασκευής του μέλλοντος και η ανάγκη κάλυψης των κενών στα αντιληπτικά σχήματα της πραγματικότητας από την τέχνη. Το νέφος των σημείων του πολιτισμικού συγκειμένου συνίσταται από την εξαρτημένη σχέση των παραμέτρων του, σε ένα σύστημα ανοικτό - διαθέσιμο στην προσθαφαίρεση παραγόντων, με όρους συνεχώς μεταβαλλόμενους, σε μια συνολική κοινωνική διαδικασία με επιμέρους δυναμικές παρακείμενες. Η ετεροαναφορικότητα των σημείων του πλέγματος αποδεικνύεται καταλυτική για την πορεία εξέλιξης της τέχνης, που αντλεί και προσφέρει ερεθίσματα, συμμετέχοντας στον επαναπροσδιορισμό του τρόπου σκέψης του ανθρώπου.

Η 'επιστήμη' προδιαγράφει το πλαίσιο εντός του οποίου το καλλιτεχνικό υποκείμενο δύναται να σκεφτεί και να δημιουργήσει. Προδιαμορφώνει τις 'ιστορικές a priori' γνώσεις και τις δυνατότητες των 'a posteriori' κατακτήσεών του, τα εργαλεία ελευθερίας, αλλά και περιορισμού, ταυτόχρονα, της δραστηριότητάς του. Οι έννοιες της μεταβολής, της χρονικότητας, της διάρκειας, του ρυθμού, που αναδεικνύονται από τις εξελίξεις στις θετικές επιστήμες και αναλύονται από τις κοινωνικές και ανθρωπιστικές συνιστώσες της γνώσης, τροποποιούν τα αντιληπτικά σχήματα της πραγματικότητας και

υποβάλλουν σε αλυσιδωτούς μετασχηματισμούς τις έτερες περιοχές του επιστητού· τις παρασύρουν σε συμμόρφωση. Η τέχνη οφείλει να μεταμορφωθεί για να υποστηρίξει το άτομο, πρωτοστατώντας στις προσπάθειες του για μια μοντέρνα κοινωνική δομή, ανταποκρινόμενη στον νέο τρόπο θεώρησης των πραγμάτων. Οι καλλιτεχνικές διερευνήσεις του 19^{ου} αιώνα υποδεικνύουν την ανακολουθία των επιστημονικών πεδίων, τις 'λανθασμένες' αντιλήψεις που υπόκεινται σε επαναπροσδιορισμό. Η διαρκώς μεταβαλλόμενη πραγματικότητα, το διαφεύγον αντικείμενο, δεν μπορεί να παρασταθεί με τη στατικότητα των παλιών τεχνικών και τη λογική αναδιπλασιασμού του κόσμου, που χαρακτηρίζουν το ισχύον 'Παράδειγμα', αλλά ως διαδικασία, με την αξιοποίηση των καινούργιων μέσων, για την έκφραση των νέων εννοιών και ερμηνειών τους.

Ο ρόλος των καλλιτεχνών στην αντικατάσταση των αντιληπτικών σχημάτων της πραγματικότητας καθίσταται εξαιρετικά επίπονος, καθώς η αναγνώριση των ανωμαλιών του συστήματος προσκρούει στα εσωτερικά εμπόδια που, σύμφωνα με τον Bachelard, εγκαθιστά η σκέψη στην ίδια τη σκέψη, τους κοινά αποδεκτούς ορισμούς, στους οποίους συμμετέχουν και οι ίδιοι. Οι Ιμπρεσιονιστές στα μέσα του 19^{ου} αιώνα επιτυγχάνουν για πρώτη φορά την παράσταση της νέας εποχής, αποδεικνύοντας τις αδυναμίες του ισχύοντος κανονιστικού πλαισίου. Οι αναταράξεις που προκύπτουν στην περιοχή της τέχνης επιχειρείται να εξισορροπηθούν, από τη συντηρητική καθεστηκυία καλλιτεχνική τάξη, που απομονώνει τις ρηξικέλευθες προσπάθειες, υπό τον χαρακτηρισμό τους ως μεμονωμένες περιπτώσεις που δεν χρίζουν ιδιαίτερης προσοχής και διερεύνησης. Η προσήλωση, αντιθέτως, από τους επίσημους εικαστικούς κύκλους, στην αυτονομία της τέχνης ως υψηλού ιδανικού, που εκφράζεται με το δόγμα 'L' Art pour l' Art', απομακρύνει όλο και περισσότερο τον θεσμό της τέχνης από την καθημερινή βιοτική πρακτική, στερώνοντας του το προνόμιο άσκησης κριτικής στην κοινωνία, τον παράγοντα τροφοδότησης των προβληματισμών του. Η ανεξαρτητοποίηση από την υπηρεσία ενός απώτερου σκοπού αφαιρεί την πνευματικότητα από την τέχνη, η οποία επικεντρώνεται στην ικανοποίηση αποκλειστικά της μορφής και προσεγγίζει επικίνδυνα την ταύτιση του θεσμού με το περιεχόμενο των έργων της. Οι αναζητήσεις των ρηξικέλευθων καλλιτεχνών, αντί της αναχαίτισής τους, διευρύνονται με το κίνημα του Μετα-ιμπρεσιονισμού στα τέλη του αιώνα, ενώ καινούργιες επανερμηνείες στις θεωρήσεις των προτύπων στους τομείς των φυσικών επιστημών και της φιλοσοφίας επιβεβαιώνουν και υποστηρίζουν την ανάγκη ριζικών μετασχηματισμών και στον χώρο της τέχνης.

Νέα αντιδραστικά καλλιτεχνικά κινήματα στις αρχές του 20^{ου} αιώνα (Φωβισμός, Κυβισμός, Εξπρεσιονισμός και Αφαίρεση), επιχειρούν να παραστήσουν μια κοινωνία υπό μεταβολή, ενώ αμφισβητούν έντονα το ισχύον καλλιτεχνικό 'Παράδειγμα' του Ρομαντισμού και προετοιμάζουν την επερχόμενη μεταβολή των αντιληπτικών σχημάτων της πραγματικότητας. Η εντατικοποίηση των προσπαθειών κατάρριψης του προφανούς πλαισίου ορισμών, εγκαινιάζει την 'Ιδιόρρυθμη' φάση κλυδωνισμών της τέχνης και

πείθει την καλλιτεχνική κοινότητα για την πλήρη αδυναμία επίλυσης των εννοιολογικών προβλημάτων που έχουν διαπιστωθεί και την υποχρέωση αντικατάστασης του υφιστάμενου 'Παραδείγματος'. Η απομάκρυνση της τέχνης από την κοινωνία, μέσω της αυτονόμησής της, αφαιρεί από την καλλιτεχνική δραστηριότητα τον λόγο ύπαρξης της. Η πλασματική - λανθάνουσα απόσχιση της θέτει την τέχνη εκτός συστήματος κοινωνικών θεσμών και επιτρέπει την άσκηση της αυτοκριτικής της.

Το έναυσμα για την 'επαναστατική' φάση, σηματοδοτεί τη γνωσιολογική ρήξη με οτιδήποτε παλιό και σηματοδοτεί την εκδήλωση πληθώρας καλλιτεχνικών σχηματισμών άρνησης του παρελθόντος και βίαιης διαπραγμάτευσης για το νέο πλαίσιο ορισμών. Ο Φουτουρισμός, το Dada, ο Σουρεαλισμός, οι ανατρεπτικές εκφάνσεις της πρωτοπορίας, γεννιούνται με σκοπό την επιτέλεση της αυτοκριτικής, μιας θεμελιώδους διαδικασίας της καλλιτεχνικής εξέλιξης και επιτίθενται στον θεσμό και το περιεχόμενο της τέχνης, τον ρόλο του καλλιτέχνη και του αποδέκτη του έργου, όπως έχουν καθιερωθεί στην αστική κοινωνία. Η 'επαναστατική' περίοδος έχει ως αποτέλεσμα μεγάλο όγκο πειραματικού υλικού, πληθώρα μανιφέστων με πολεμική ρητορική, εντατικές και επιτακτικές αναζητήσεις νέων δομών, τεχνικών και μέσων παρουσίασης, επεισοδιακές εκδηλώσεις για την αφύπνιση του ατόμου, από τον λήθαργο που έχει περιπέσει και ακραία αλληλεπίδραση με το κοινό, που ανταποκρίνεται στην πρόκληση με χλευασμό, προπηλακισμούς και βιαιοπραγίες. Η κατάρρευση του ισχύοντος 'Παραδείγματος' και των παγιωμένων ορισμών συνοδεύεται από πολλαπλότητα υποκειμενικών ερμηνειών του έργου τέχνης με παράλληλη ισχύ, που συνιστούν τη δέσμη συνιστωσών του πραγματικού. Η έλλειψη προτύπων και η ανάδειξη της σχετικότητας των κανόνων υποχρεώνουν σε αποδοχή της απρόσμενης ετερότητας, του ατελούς - πειραματικού αντικειμένου και της παραδειγματικής αναφοράς αντί της τυπολογικής, τα νέα ρευστά δεδομένα που επιτείνουν τη συναίσθηση του διάκενου στα υποκείμενα παραγωγής και πρόσληψης του έργου τέχνης.

Η απόρριψη του παρελθόντος από τα πρωτοποριακά κινήματα δίνει τη δυνατότητα της ρήξης με το ισχύον κανονιστικό πλαίσιο και του μετασχηματισμού των παλιών εννοιών με την ενσωμάτωσή τους στις καινούργιες, κατά τον Bachelard (ή την αλλαγής οπτικής αντίληψης, κατά τη θεώρηση του Κυήη). Οι καλλιτέχνες εξαπολύουν επίθεση στα σχήματα της εμπειρίας διαπραγματευόμενοι την αντικατάσταση του προφανούς με την αναγόρευση της προσωπικής τους αλήθειας σε αντικειμενική. Σύσσωμοι αρνούνται τον θεσμό της τέχνης αποκομμένο από την κοινωνία και διεκδικούν ένα νέο ουτοπικό κοινωνικό οικοδόμημα με πυρήνα την ιδανική ενιαία τέχνη, όπου δημιουργός μπορεί να είναι οποιοσδήποτε και οι ρόλοι υποκειμένου - αντικειμένου αντιμεταθέσιμοι. Δίχως την ανάγκη του θεσμού της τέχνης ως ιδιαίτερης υπηρεσίας, ο ρόλος του καλλιτέχνη - καθοδηγητή της κοινωνίας αίρεται, υπονομεύοντας τη σημασία του εξειδικευμένου υποκειμένου στη δημιουργία.

Η επαναστατική περίοδος των αρχών του 20^{ου} αιώνα στην τέχνη συνιστά τη μη ομαλή διαδικασία μετάβασης που διαρκεί από την

κατάρριψη του ισχύοντος 'Παραδείγματος' μέχρι την εγκατάσταση του καινούργιου. Περιλαμβάνει τις αρχικές προσπάθειες αναζήτησης νέων σχημάτων αντίληψης της πραγματικότητας με την εντατικοποίηση των πειραματισμών, τη διερευνητική κορύφωση με την πλήρη άρνηση και αναρχία των προτάσεων και την τελική συστηματοποίησή τους για την ομαλοποίηση και τη διαμόρφωση της καινούργιας κανονικότητας.

Η 'Μετατόπιση του Παραδείγματος' σύμφωνα με τον Κιηη, συνιστά διεργασία που υποστηρίζεται και ενισχύεται από τις σύγχρονες τεχνολογικές ανακαλύψεις και εφευρέσεις. Ο ρόλος του νεότοκου κινηματογράφου καθίσταται κομβικός, καθώς η αξιοποίηση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του δημιουργεί νέες οπτικές αντίληψης της πραγματικότητας. Η παράσταση της κίνησης και της μεταβολής και η δυνατότητα παρέμβασης στη χρονικότητα, τον ρυθμό και τη διάρκεια, στα οποία στηρίζει τη λειτουργία της η κινούμενη εικόνα, συνδέουν την τέχνη με τις σύγχρονες τους επιστημονικές και φιλοσοφικές αναζητήσεις στο ευρύτερο δίκτυο της γνώσης. Η καταγραφή της εικόνας, ο τεμαχισμός και η ανασύνθεσή της, κατ' επιλογήν, επιτρέπουν τη δημιουργία μιας νέας αλήθειας, που επαυξάνει την πραγματικότητα και αντικαθιστά τον απλό αναδιπλασιασμό της.

Ο κινηματογράφος αναδεικνύεται σε πεδίο εντατικών πειραματισμών με τη σύμπραξη όλων των ειδικοτήτων, για την πραγμάτωση του ιδανικού της ενιαίας τέχνης και της ενσωμάτωσής της στην κοινωνία. Η συνδιαλλαγή των συνιστωσών εμπλουτίζει την τέχνη με νέες υβριδικές δομές, που ανανεώνουν και εξελίσσουν το περιεχόμενο στο καλλιτεχνικό έργο. Ο πειραματισμός των δημιουργών στο άγνωστο και ανοίκειο, γι αυτούς, κινηματογραφικό πεδίο δίνει μη προβλέψιμα, εντελώς πρωτότυπα, ατελή αποτελέσματα, πολλαπλές υποκειμενικές θεωρήσεις, που αμφισβητούν και υποσκάπτουν το υφιστάμενο κανονιστικό πλαίσιο ορισμών, υποδεικνύοντας την αδυναμία του στην έκφραση της σύγχρονης εποχής. Τα έργα τέχνη που παράγονται αμφισβητούν και τελικά αρνούνται την οργανικότητα, στερούνται μυθοπλασίας, ενώ στην κορύφωση της 'επαναστατικής περιόδου' απολύουν και την αφηγηματική τους διάρθρωση, συστήνοντας μια απλή παράθεση ετερόκλητων σκηνών.

Τα κινηματογραφικά έργα των καλλιτεχνών που συμμετέχουν στις εξελικτικές διεργασίες συνιστούν αλληγορίες, παραστάσεις πολλαπλής νοσηματοδότησης (που ενίοτε χαρακτηρίζονται από την ανυπαρξία νοήματος), με φύση διαδικαστική, καθώς εμφανίζονται ως προβλήματα προς επίλυση, επικεντρωμένα στο περιεχόμενο - την πνευματικότητα και αποδεσμευμένα από τη μορφή. Συντίθενται από θραύσματα της πραγματικότητας, συρραμμένα συμπτωματικά, δίχως την πρόθεση ή την προσπάθεια της συνέχειας. Η 'σπονδυλωτή' διάσταση του κινηματογράφου, που αναφέρεται στη δημιουργία έργων από αποσπάσματα του κόσμου, επιτρέπει τη μη οργανική ανάπλασή του. Οι ταινίες συνιστούν παράγωγα προϊόντα της μελαγχολίας του καλλιτέχνη, από οντολογική και όχι συναισθηματική θεώρηση, που εκφράζεται με την απάθεια προς καθετί ορθολογιστικό και την ειρωνεία και διακωμώδηση της μεγαλοαστικής

κοινωνίας ως υπαίτιας της κοινωνικής κατάρρευσης. Η μελαγχολία, που αντιστοιχεί στην έννοια του *ennui* των Σουρεαλιστών, παρουσιάζεται ως απότοκο του ανικανοποίητου, που προκύπτει από τη βίαιη απόσπαση του θραύσματος, που χάνει την επαφή του με το σύνολο και απομονώνεται. Τα πρωτοποριακά κινηματογραφικά έργα δηλώνουν το πάγωμα του χρόνου (όχι του στιγμιαίου, αλλά μιας ακολουθίας στιγμών) και τη διαιώνιση του παρόντος, που εκφράζεται με την αργή κίνηση, τις χρονικές ανακολουθίες και επαναλήψεις. Η άρνηση στην αφήγηση ως λογική διεργασία παρουσιάζεται με την κατάλυση της συνέχειας της χρονικής μεταβλητής. Αντί της αφηγηματικής – φυσικής ροής παράστασης της πραγματικότητας αντιπροτείνεται μια διαφορετική δομή, που στηρίζεται στη δημιουργία μιας νέας φυσικής ιστορίας ως προστιθέμενης συνιστώσας στο πραγματικό. Η αδυναμία πλήρους ενσωμάτωσης του καλλιτεχνικού έργου στην κοινωνία αποκαλύπτει την αυταπάτη αναγωγής της ανθρώπινης τεχνικής σε φύση και παρουσιάζει το έργο τέχνης ως παρακμή.

Το αποτέλεσμα είναι η παραγωγή μιας δέσμης κινηματογραφικών έργων που, αν και ανήκει στο ευρύτερο πλαίσιο της πρωτοποριακής τέχνης, συγκροτεί ιδιαίτερη κατηγορία και συμμετέχει ως διακριτό μέλος στην αυτοκριτική του καλλιτεχνικού χώρου και τη μετάβασή του από τη ρομαντική στην μοντέρνα περίοδο. Τα έργα συνιστούν εκδηλώσεις – παραστάσεις μιας διαδικασίας μεταβολής, που διαμορφώνει τους όρους και τις προϋποθέσεις εκδήλωσης της τέχνης και στη σημερινή εποχή. Τα κινηματογραφικά πρωτοποριακά έργα αποτελούν, συνάμα, τους πρώτους πειραματισμούς για την εμφάνιση του νέου είδους, της *video art*, που αναπτύσσεται κάποιες δεκαετίες αργότερα.

Η αποτυχία επίτευξης των ακραίων στόχων της πρωτοπορίας συνδυάζεται με σημαντικές μεταβολές στα αντιληπτικά σχήματα της πραγματικότητας που επανακαθορίζουν τον θεσμό και το έργο της τέχνης, την αισθητική θεώρηση και κριτική, τα υποκείμενα παραγωγής και πρόσληψης που διαμορφώνουν τις καλλιτεχνικές συνθήκες της σημερινής εποχής.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ – ΔΙΑΠΙΣΤΩΣΕΙΣ

“Κάθε πρωτοπορία χαρακτηρίζεται καταρχήν από τον καινοτομικό χαρακτήρα της. Η τέχνη παράγεται μετά, αν μπορεί.” J.Epstein,¹³⁸

Η διερεύνηση του μετασχηματισμού της τέχνης στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, αποφέρει σειρά συμπερασμάτων και διαπιστώσεων, σχετικά με τη διαδικασία μεταβολής των αντιληπτικών σχημάτων της πραγματικότητας, που ξεπερνά τα όρια της ιστορικής περιόδου και ανάγεται σε εργαλείο μελέτης αντίστοιχων φαινομένων της σημερινής εποχής στο καλλιτεχνικό, αλλά και στο ευρύτερο γνωσιακό, πεδίο.

- Ο χώρος του επιστητού, η γνώση απαρτίζεται από ιδιαίτερες περιοχές που συγκροτούν ένα ιστορικό πλέγμα στοιχείων και των ετεροβαρών διασυνδέσεών του, ένα μεταβαλλόμενο σύστημα. Εντός του πλέγματος οι ειδικότητες εξελίσσονται, αλληλοεξαρτώμενες, χαράσσοντας διακριτές, αλληλένδετες πορείες, ώστε, οι αντιληπτικές ή ερμηνευτικές μεταβολές που συμβαίνουν σε κάποιο πεδίο, συχνά να επιφέρουν αναδιατυπώσεις σε άλλα, που εκδηλώνονται ενίοτε ετεροχρονισμένα με την αρχική εξελικτική διαδικασία. Η μεταβολή στον χώρο π.χ. της τέχνης δεν είναι απαραίτητο ότι ακολουθεί άμεσα έναν κοινωνικό μετασχηματισμό ή το αντίστροφο, αλλά είναι πιθανό οι μεταβολές τους να συσχετίζονται σε βάθος χρόνου. Η ιστορία της γνώσης δεν μπορεί να γραφεί, παρά ως σύνθεση των ασυγχρονιών της εξέλιξης των διαφόρων επιμέρους περιοχών.

- Ένα διευρυμένο δίκτυο που περιλαμβάνει, πέραν της γνώσης, την ικανότητα πρόσληψης, αντίληψης και επεξεργασίας της, τους τρόπους παράστασης, τις δοξασίες, τα ιδεολογήματα, τα συνολικά πιστεύω και τις επιθυμίες μιας κοινωνίας και το κοινωνικοπολιτικό συγκείμενο όπου φύονται αυτά, συνιστά το πολιτισμικό πλαίσιο της ανθρώπινης σκέψης. Εκεί επιτελούνται οι διεργασίες της γνωσιακής εξέλιξης κάθε τομέα του επιστητού και της τέχνης, ως εκφραστικής συνιστώσας του. Πρόκειται για ένα ευρύτερο νέφος σημείων, των επιστημικών περιοχών και των σχέσεων τους για μια δεδομένη χρονική στιγμή, κατά την ανάλυσή τους στο επίπεδο των κανονικοτήτων του λόγου. Το πολιτισμικό συγκείμενο διαμορφώνει τις ‘ιστορικές a priori’ γνώσεις και οριοθετεί τις ‘a posteriori’ κατακτήσεις του υποκειμένου διανόησης και αντιστοιχεί σε υπολανθάνουσα δομή που προϋπάρχει και προκαθορίζει τις δυνατότητες σκέψης και δράσης του, επιβάλλοντας ορθολογικότητες και αξιώματα που περιορίζουν την ελευθερία του. Αν και ο ρόλος της διάνοιας κρίνεται σημαντικός, η θεώρηση του ‘αδύναμου’, μη συνεκτικού υποκειμένου στο κέντρο της έρευνας δυσχεραίνει τις δυνατότητες διευρυμένου στοχασμού.

- Το πλέγμα της γνώσης διαμορφώνεται ως δυναμικό σύστημα με τις επιμέρους πορείες των περιοχών της, που δεν μπορούν να παρασταθούν από ευθείες συνεχείς γραμμές ή την ομαλή απόθεση υλικού, αλλά παρουσιάζουν αναταράξεις, ενίοτε και ρήξεις, προσιδιάζοντας

¹³⁸ Jean Epstein, *Ecrits sur le cinema*, 1974, τομ. II, σ.70

περισσότερο σε διαδοχή επάλληλων κύκλων. Η εξελικτική διαδικασία περιλαμβάνει την περίοδο κανονικότητας, όταν ενδυναμώνονται τα υφιστάμενα πρότυπα, που τη διαδέχεται η φάση κρίσης και κλυδωνισμού του ισχύοντος συστήματος ορισμών και καταλήγει στην κατάρριψη του κοινά αποδεκτού κανονιστικού πλαισίου και τη μετάβαση στην περίοδο έντονων - βίαιων διεκδικήσεων της θέσης της μοναδικής αντικειμενικής αλήθειας (επανάσταση). Με τη διενέργεια ρήξης με το παρελθόν, της διαγραμματικής μετάβασης στον επόμενο κύκλο, παρατηρούνται εντατικές διεργασίες ανάδειξης καινοτόμων νέων αντιληπτικών δομών και ερμηνειών. Η επιλογή και εγκατάσταση της καινούργιας τάξης πραγμάτων με την επικράτηση της νέας κοσμοθεώρησης, συνοδεύεται από την παύση των διερευνητικών ενεργειών και την ισχυροποίηση της νέας κανονικότητας, εωσότου διαπιστωθεί νέα αδυναμία παράστασης της πραγματικότητας κ.ο.κ. Η διαδικασία της μεταβολής, διαδραματιζόμενη μέσω πειθούς, διαμορφώνει τα πρότυπα - στερεότυπα στα οποία στηρίζεται η παραδοχή της νέας σύμβασης.

- Κατά τον Κιη με τη ρήξη και τη 'Μετατόπιση Παραδείγματος' διαγράφεται πλήρως, αντικαθίσταται και επικαλύπτεται η παλιότερη θεώρηση από την καινούργια, σαν αλλαγή γυαλιών με αντιστρεπτικούς φακούς. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι στον χώρο της τέχνης η έννοια της ρήξης δεν ενέχει την απόλυτη καταστροφή του παρελθόντος, παρότι οι καλλιτέχνες την επικαλούνται, τη διεκδικούν και στηρίζουν σ' αυτήν τις ιδεολογικές τους διακηρύξεις (μανιφέστα). Η άποψη του Bachelard περί συμμετοχής των παλιών εννοιών στο νέο, αφού υποστούν εννοιολογικό μετασχηματισμό, αποδεικνύεται πλησιέστερη στην πράξη. Η αποκοπή από το παρελθόν, έστω εικονικά - πλασματικά, αποτελεί υποχρεωτική συνθήκη και προϋπόθεση άσκησης αυτοκριτικής στην τέχνη και χρησιμοποιείται επιτακτικά από τους καλλιτέχνες κατά την κανονικότητα (Φυσιολογική επιστήμη), για την ανάδειξη της αδυναμίας του 'Παραδείγματος' και την πρόκληση των κλυδωνισμών του (Ιδιόρρυθμη επιστήμη).

- Το ιδεώδες της απόλυτης αυτονομίας της τέχνης εμφανίζεται ως ουτοπική επιδίωξη, καθώς η κοινωνία υπεισέρχεται στην τέχνη ως κατασκευή και η πλήρης διάκριση από αυτήν δεν καθίσταται εφικτή. Η εξισορρόπηση του ρόλου της τέχνης στην κοινωνία της αποδίδει το δικαίωμα της σχετικής αυτοδιάθεσης και τη δυνατότητα άσκησης κριτικής στο κοινωνικό οικοδόμημα, ικανοποιώντας συγχρόνως τις 'υπολειμματικές ανάγκες' που απωθούνται ως 'παράνομες' στην υλική διαδικασία της ζωής. Η άρση της τέχνης με την ενσωμάτωσή της σε μια νέα κοινωνία, αντίστοιχα, αποδεικνύεται αυταπάτη μετά την αποτυχία των πρωτοποριακών κινημάτων. Οι ακραίες καταστάσεις και προς τις δύο κατευθύνσεις προκαλούν αμφισβήτηση του θεσμού της τέχνης και ενδεχομένως επαναστατικές διεργασίες μεταβολής προς νέα ισορροπία.

- Τα έργα τέχνης της περιόδου 'Μετατόπισης του Παραδείγματος' αποτελούν 'απεγνωσμένα' μεταβατικά πειράματα εντατικής αναζήτησης του καινοφανούς, που υποδηλώνουν τη ρευστή φάση στην οποία

βρίσκεται η κοινωνία και ο καλλιτέχνης εντός της. Παρουσιάζουν ανοίκειες μορφές, ενώ διαπραγματεύονται τα όρια της σχέσης γνώση – γνωστού. Η αμφισβήτηση και τελικά κατάλυση του κοινά αποδεκτού προτύπου εμποδίζει την οριστικοποίηση και την αξιολόγησή τους· εμφανίζονται ταυτόχρονα σωστά και λανθασμένα. Συνιστούν ανοιχτά συστήματα, ατελή και φιλικά στην επίδοση της εκάστοτε ερμηνείας. Συχνά δείχνουν πρωτόλεια, ανεπιτήδευτα, ανολοκλήρωτα, προχειροφτιαγμένα, μορφές αδιέξοδων, που ‘παραληρούν’ ή απολύουν την ταυτότητά τους. Η αξιολόγησή τους βάσει της εικόνας ή της μορφής τους δε αποδίδει χρήσιμα αποτελέσματα¹³⁹, καθώς ο ρόλος τους δεν υπεισέρχεται σε τέτοιου είδους κριτική. Καθίσταται υποχρεωτική η θεώρησή τους ως διαδικαστικό φαινόμενο, που επιτελεί την εξελικτική μετάβαση μεταξύ δύο ‘Παραδειγμάτων’, με σημαντικές επιδράσεις στους όρους και τις προϋποθέσεις του νέου πλαισίου ορισμών. Τα καλλιτεχνικά προϊόντα της περιόδου αναιρούν την έννοια του έργου τέχνης, χαρακτηριζόμενα εκ του συγκειμένου τους, οριζόμενα εκ του περιγύρου τους: αποτελούν φορείς μεταβολής – εκδηλώσεις διαμαρτυρίας και καταγγελίας. Ο ρόλος τους αναφέρεται στην ανάδειξη του καινούργιου, η εμφάνιση του οποίου σημαίνει αυτομάτως την εκπλήρωση της αποστολής τους και την απώλεια της υπαρξιακής τους δυναμικής· κατάσταση που μεταφράζεται σε διαρκή αναμονή του θανάτου τους.

- Κατά την επαναστατική φάση τα έργα τέχνης παρουσιάζονται με φύση αλληγορική, εξαιτίας της πολλαπλότητας των ερμηνειών που υποστηρίζουν και της μη οργανικής δομής τους. Το μήνυμα που εκπέμπουν, που συχνά ακυρώνει την έννοια του μηνύματος, λειτουργεί ως γρίφος προς επίλυση για το υποκείμενο πρόσληψης, που με κάθε απόπειρα προσέγγισης του προβλήματος εμπλέκεται όλο και πιο βαθιά στο αίνιγμά του. Τα έργα προέρχονται από τη βίαιη απόσπασση από το όλο, που τους στερεί το νόημα και τη σχέση τους με το σύνολο και από τη συμπτωματική συρραφή τους σε μια νέα πραγματικότητα. Τα στοιχεία που τα απαρτίζουν δύνανται να αντικατασταθούν από άλλα, δίχως τη μεταβολή του μηνύματος, που είναι ανοιχτό σε κάθε θεώρηση. Οι καλλιτέχνες μεταφέρουν στα αλληγορικά τους έργα τη μελαγχολία που τους διακρίνει σε οντολογικό επίπεδο και προκύπτει από τη διαδικασία κατακερματισμού του όλου, τη συναίσθηση του διάκενου, την αιώρηση σ’ αυτό, την υποβάθμιση του ρόλου τους ως καθοδηγητών της κοινωνίας. Το ανικανοποίητο που προκύπτει από το μεμονωμένο – αποσπασμένο και την απόδοση του έργου σε φυσικές διεργασίες, τους καθιστά τραγικά υποκείμενα. Η αλληγορική διάσταση εμφανίζεται ως αλληλουχία στιγμών, που αναφέρεται στο παρόν (γαντζώνεται από αυτό), ενώ το καλλιτεχνικό προϊόν διεκδικεί την παράταση της ζωής του στην αιωνιότητα. Το

¹³⁹ Αναφέρθηκε ήδη η φιλοσοφική διένεξη σχετικά με την αξιολόγηση των πρωτοποριακών κινημάτων και του έργου τους. Κατά τον Adorno η αποτίμηση είναι σαφώς θετική, με το πρωτοποριακό έργο να προδιαγράφει το σύγχρονο έργο τέχνης, ενώ για τον Lukács η παρακμιακή διάσταση έχει αρνητικές προεκτάσεις.

εγχείρημα της αναγόρευσης της ανθρώπινης δημιουργίας σε νέα φύση και η διαρκής αντιμετώπιση του τέλους προκαλούν την αίσθηση της παρακμής, αλλά, ταυτόχρονα, τη διαπραγμάτευση μιας νέας αρχής: θάνατος και γέννηση σε μία πράξη.

- Ο πειραματισμός ωθεί τους καλλιτέχνες στη σύνθεση διαφορετικών ειδών από, θεωρητικά, μη συμβατές περιοχές, προκαλώντας υβρίδια που αποδέχονται την πολλαπλότητα στο εσωτερικό τους. Η κατάλυση των ορίων του καλλιτεχνικού χώρου και των ειδικότητων του, δίνει τη δυνατότητα διεύρυνσης, αλληλοεπικάλυψης και συνέργειας της τέχνης με άλλες περιοχές του επιστητού, αλλά και μεταξύ των εκφάνσεων της. Εργαλείο αποκάλυψης του καινοφανούς συνιστά η ενασχόληση του ερευνητή σε άγνωστη – ανοίκεια γι αυτόν περιοχή. Η άγνοια του παγιωμένου πλαισίου ορισμών, που τον θέτει εκτός συστήματος, επιτρέπει την κριτική του θεώρηση, την εκ νέου διερεύνηση και την εκούσια ή ακούσια αποκάλυψη έτερων δυνατοτήτων του αντικειμένου. Η μετάθεση των γνώσεων και μεθόδων του επείσακτου καλλιτέχνη, από την ειδικότητά του στον αλλότριο χώρο, ισοδυναμεί με ώσμωση των συστατικών των δύο περιοχών και απρόσμενα, ενδεχομένως καινοτόμα, αποτελέσματα.

- Ο κινηματογράφος μέσα από την απότμηση αποσπασμάτων της πραγματικότητας και την επεξεργασία - συρραφή τους σε μια νέα ακολουθία στιγμών, διεργασίες που αποτελούν τη βασική του λειτουργία, δημιουργεί τις προϋποθέσεις παράστασης της αλληγορικής διάστασης του αντικειμένου.¹⁴⁰ Η ανασύσταση της πραγματικότητας από τα θραύσματά της στον χώρο της κινούμενης εικόνας, επιτρέπει την υπέρβαση του 'οργανικού' αναδιπλασιασμού της και την επέκταση στην, εκ του μηδενός, συγκρότηση μιας 'μη οργανικής' άγνωστης πτυχής, που την επαυξάνει και τη συμπληρώνει. Η δυνατότητα παράθεσης ασύνδετων στιγμών και σκηνών, της ακύρωσης της μυθοπλασίας και γενικότερα της αφήγησης, ενισχύουν και συμπληρώνουν την εργαλειοθήκη των καλλιτεχνών στην απόδοση του διαφεύγοντος αντικειμένου. Από την αρχή λειτουργίας του το κινηματογραφικό μέσο προβάλλει ως πεδίο συνύπαρξης και γόνιμης συνδιαλλαγής όλων των τεχνών, αναδεικνύοντας την έννοια της υβριδικότητας, που περιέχεται στην κατασκευή του, σε στοιχείο επαναπροσδιορισμού και μελέτης του κόσμου. Η κινούμενη εικόνα δύναται να υποστηρίξει την αναζήτηση του καινοφανούς για τη διεύρυνση των αντιληπτικών σχημάτων της πραγματικότητας, επιτρέποντας πειραματισμούς σε συνδυασμούς τεχνών και ιδιωμάτων.

¹⁴⁰ Σε αντίθεση με την τέχνη της φωτογραφίας που προβάλλει την αισθητική του στιγμιαίου ως σύμβολο.

ΑΦΗΓΗΣΗ 6^Η : Το 'Παράδειγμα' της σύγχρονης τέχνης σύμφωνα με την N.Heinich

Η επισήμανση και διερεύνηση ενός επαναλαμβανόμενου μοντέλου μετάβασης μεταξύ δύο κοσμοθεωρήσεων της τέχνης, που προηγήθηκε, δημιουργεί δεδομένα χρήσιμα για τη αναζήτηση των χαρακτηριστικών της μεταβολής στη σημερινή, εν κρίση, εποχή. Στο βιβλίο της *Το παράδειγμα της σύγχρονης τέχνης*,¹⁴¹ (2014) η κοινωνιολόγος N.Heinich, υποστηρίζει ότι η ιδιομορφία της σημερινής καλλιτεχνικής δραστηριότητας έγκειται στο γεγονός ότι διαδραματίζεται σε περισσότερα επίπεδα από αυτό των ίδιων των έργων. Αν θεωρήσουμε ότι η κατηγοριακή ή ειδολογική φύση της τέχνης, υπερτερεί της χρονολογικής, δε μπορεί ο χαρακτηρισμός της να περιοριστεί υπό τον όρο του 'είδους τέχνης', που αναφέρεται μόνο στην αισθητική διάσταση. "Γι' αυτόν τον λόγο αν η σύγχρονη τέχνη είναι κάτι περισσότερο από ένα 'είδος τέχνης' τότε αποτελεί ένα νέο 'παράδειγμα' τέχνης".¹⁴² Η Γαλλίδα ερευνήτρια επιχειρεί να αναλύσει τη σημερινή παγκόσμια καλλιτεχνική πραγματικότητα, ως νέο 'Παράδειγμα' που διαδέχεται το Μοντέρνο, με τη μετάθεση της θεωρίας του Kuhn από την επιστήμη στον χώρο της τέχνης. Η νέα κοσμοθεώρηση περιλαμβάνει τα τέσσερα θεμελιώδη είδη της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας εντός του πολιτισμικού τους συγκειμένου : το readymade, την εννοιολογική τέχνη, την performance art και την εγκατάσταση, που συνδέονται μέσω της διαπίστωσης ότι "το έργο δε βρίσκεται πλέον στο αντικείμενο".¹⁴³ Το κοινό σημείο για τους πολλαπλούς τρόπους με τους οποίους μπορεί να επεκταθεί το έργο πέραν του αντικειμένου είναι η αφήγηση.

Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι όλα τα είδη της σύγχρονης τέχνης που αναφέρει η Heinich ως κυρίαρχα και περιλαμβάνονται στο νέο 'Παράδειγμα', έχουν, περισσότερο ή λιγότερο τις καταβολές τους στις μεταβολές που συμβαίνουν στον καλλιτεχνικό χώρο στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Τα readymade, αλλά και η έννοια της εγκατάστασης αποτελούν σαφώς επινοήσεις του M.Duchamp, τα πρώτα, από τα ομώνυμα γλυπτά του τα προερχόμενα από βιομηχανικά αντικείμενα, ενώ η δεύτερη από την εγκατάσταση του 'Τροχού ποδηλάτου' στο ξύλινο σκαμνί, που ανοίγει το δρόμο προς ένα παιγνιώδες πεδίο στις γκαλερί, τα μουσεία και ενίοτε σε ιδιωτικούς χώρους. Την καταγωγή των δύο κυρίαρχων ειδών από την πρωτοπορία και τον Duchamp επισημαίνει και η Heinich που αποδέχεται τον ριζοσπαστικό ρόλο του καλλιτέχνη.¹⁴⁴ Το είδος της performance art

¹⁴¹ N.Heinich, *Το παράδειγμα της σύγχρονης τέχνης, δομές μιας καλλιτεχνικής επανάστασης*.

¹⁴² Ο.π. σ.45

¹⁴³ Ο.π. σ.89

¹⁴⁴ Η ερευνήτρια δικαιολογεί δε τον ετεροχρονισμό από την ιδιαίτερη προσωπικότητα του Duchamp το έργο του οποίου δεν ανήκει στο 'Παράδειγμα' της εποχής του αλλά απευθύνεται απευθείας σε εκείνο της σύγχρονης τέχνης. Η ανάλυση πάρα ταύτα της πρωτοποριακής παραγωγής που επιχειρήσαμε πρωτίτερα

αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι στις παραστάσεις των Φουτουριστών και των Ντανταϊστών, που αναζητούν τη σύνθεση των τεχνών και την συνένωσή τους με την κοινωνία μέσα από καλλιτεχνικές εκδηλώσεις. Η εννοιολογική τέχνη, παρότι υπό τη συγκεκριμένη ορολογία απαντάται για πρώτη φορά το 1969 στο μανιφέστο 'Τέχνη μετά τη Φιλοσοφία' του Joseph Kosuth,¹⁴⁵ χαρακτηρίζει ολόκληρη την πρωτοποριακή παραγωγή του 1920, της οποίας το έργο αξιολογείται ως διαδικασία και όχι ως προς τα κατηγορηματικά του χαρακτηριστικά.

Αν αποδεχτούμε την ύπαρξη ενός νέου 'Παραδείγματος', της σημερινής τέχνης, που διαδέχτηκε το Μοντέρνο, οφείλουμε να αναγνωρίσουμε τη διασύνδεση των δύο κοσμοθεωρήσεων και να υποστηρίξουμε ότι η ρήξη στον χώρο της τέχνης δεν σημαίνει την 'αποστείρωση' και τον αποκλεισμό παλιότερων ιδεών. Οι σύγχρονοι καλλιτέχνες, εξάλλου, είναι συμφιλιωμένοι με το παρελθόν. Σε κάθε περίπτωση η επιρροή της πρωτοπορίας στη σημερινή τέχνη μπορεί να θεωρηθεί σαφής και καθοριστική και ο ρόλος της ως διαδικασίας μεταβολής των αντιληπτικών σχημάτων της πραγματικότητας να εμπνεύσει τη διερεύνηση της τέχνης στη σημερινή εποχή.

δικαιολογεί τη δημιουργία έργων τέχνης στα οποία βασίζεται ένα επόμενο καλλιτεχνικό 'Παράδειγμα'.

¹⁴⁵ Βλ. ιστότοπο www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html.



EIK. 48: 'Roue de Bicyclette', Marcel Duchamp (1913)



EIK. 49: 'Porte-Bouteilles', Marcel, Duchamp (1914)

Ενδεικτική κινηματογραφική παράσταση της πρωτοπορίας

- Accordo di colore** - Ginanni Corradini (1911) (μη σωζόμενο)
Studio di effetti tra quattro colori - Ginanni Corradini (1911) (μη σωζόμενο)
Canto di primavera - Ginanni Corradini (1911) (μη σωζόμενο)
Les Fleurs - Ginanni Corradini (1911) (μη σωζόμενο)
Arcoballeno - Ginanni Corradini (1911) (μη σωζόμενο)
La Danza - Ginanni Corradini (1911) (μη σωζόμενο)
Rythmes colorés - Leopold Survage (1913) (προσχέδια)
Vita Futurista - A.Ginna (1916) (μη σωζόμενο)
Präludium - Hans Richter (1919) (προσχέδια)
Horizontal-Vertikal-Messe I-III [Horizontal-vertical Orchestra] - Viking Eggeling (1921) (προσχέδια)
Rhythmus 21 - Hans Richter (1921)
Lichtspiel Opus I - Walther Ruttmann (1921)
Opus II - Walther Ruttmann (1921)
Rhythm 23 - Hans Richter (1923)
Le Retour à la raison - Man Ray (1923)
Opus III - Walther Ruttmann (1924)
Symphonie Diagonale - Viking Eggeling (1924)
Ballet mecanique - Fernand Léger (1924)
Entr'acte - René Clair (Francis Picabia & Erik Satie) (1924)
Opus IV - Walther Ruttmann (1925)
Cinq minutes de cinéma pur - Henri Chomette (1926)
Anemic Cinema - Marcel Duchamp (1926)
Emak Bakia (Leave me alone) - Man Ray (1926)
Filmstudie - Hans Richter (1926)
Vormittagsspuk (Ghosts Before Breakfast) - Hans Richter (1927)
Inflation - Hans Richter (1928)
L'Étoile de mer - Man Ray (1928)
La Coquille et le Clergyman - Germaine Dulac (1928)
Les Mystères du Château du Dé - Man Ray (1929)
Un Chien Andalou - Luis Buñuel (1929)
Ein Lichtspiel Schwarz Weiss Grau - László Moholy-Nagy (1930)
L' Age d'Or - Luis Buñuel (1930)
Studies - Oskar Fischinger (1929-1934)
Kreise - Oskar Fischinger (1933-1934)
Quadrate - Oskar Fischinger (1934)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Βιβλιογραφία στην Ελληνική γλώσσα

- Adorno, Theodor, *Αισθητική Θεωρία*, μτφ. Λ.Αναγνώστου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2000 (1970)
- Bachelard, Gaston, *Το Νέο Επιστημονικό Πνεύμα*, μτφ. Γ.Φαράκλας, Π.Ε.Κ, Ηράκλειο 2000 (1934)
- Breton, André, *Μανιφέστα του Σουρεαλισμού*, μτφ. Ελένης Μοσχονά, Δωδώνη, Αθήνα, 1972 (1924)
- Bürger, Peter, *Θεωρία της Πρωτοπορίας*, μτφ. Γ.Σαγκριώτης, Νεφέλη, Αθήνα, 2010 (1974)
- Cabanne, Pierre, *Ο μηχανικός του χαμένου χρόνου, συνεντεύξεις με τον Marcel Duchamp*, μτφ. Λ. Stead-Δασκαλοπούλου, Άγρα, Αθήνα, 1989 (1967)
- Foucault, Michel, *Η Αρχαιολογία της Γνώσης*, μτφ. Κ.Παπαγιώργης, Εξάντας, Αθήνα, 1987 (1969)
- Gombrich, Hans Ernst, *Ιστορία της Τέχνης*, μτφ. Λ.Κασδαγλή, ΜΙΕΤ, Αθήνα, 1994 (1989)
- Heinich, Nathalie, *Το παράδειγμα της σύγχρονης τέχνης, δομές μιας καλλιτεχνικής επανάστασης*, Πλέθρον, Αθήνα, 2015 (2014)
- Kandinsky, Wassily, *Για το Πνευματικό στην Τέχνη*, μτφ. Μ.Παράσχης, Νεφέλη, Αθήνα, 1981 (1912)
- Kant, Immanuel, *Προλεγόμενα σε κάθε Μελλοντική Μεταφυσική*, μτφ. Γ.Τζαβάρας, Δωδώνη, Αθήνα, 2013 (1783)
- Kuhn, Thomas Samuel, *Η Δομή των Επιστημονικών Επαναστάσεων*, μτφ. Γ.Γεωργακόπουλος, Β.Κάλφας, Σύγχρονα Θέματα, Θεσσαλονίκη, 1981 (1962)
- Tiles, Mary, *Μπασσελάρ - Επιστήμη και αντικειμενικότητα*, μτφ. Σ.Παπαχαρίσης, Π.Ε.Κ., Ηράκλειο 1999 (1984)
- Γκαϊνλ Μάθιου, *Νταντά & Υπερρεαλισμός*, μτφ. Γ.Ι.Μπαμπασάκης, Καστανιώτη, Αθήνα, 1999 (1997)
- Δαρβίνος Κάρολος, *Η καταγωγή των ειδών*, Πανεπ. Πατρών, Πάτρα, 1998 (1859)
- Δοξιάδης Κυριάκος, *Υποκειμενικότητα και εξουσία - Για τη θεωρία της ιδεολογίας*, Πλέθρον, Αθήνα 1992
- Επστάιν Ζαν, *Η νόηση μιας μηχανής: μια φιλοσοφική θεώρηση του κινηματογράφου*, μτφ. Μ.Κουτάλου, Αιγόκερως, Αθήνα, 1986 (1946)
- Θεοδωράκη Στέλλα, *Κινηματογραφικές Πρωτοπορίες*, Νεφέλη, Αθήνα, 1990
- Λοϊζίδη Νίκη, *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας*, Νεφέλη, Αθήνα, 1992
- Μαρκούζε Χέρμπερτ, *Αρνήσεις, Ο καταφατικός χαρακτήρας της κουλτούρας*, μτφ. Ζ.Σαρίκας, Ύψιλον, Αθήνα, 1985 (1934, 1938, 1965)
- Μετάφας Πέτρος, *Η πολιτική του Μ. Foucault*, Διδ. διατριβή στο ΕΚΠΑ, Αθήνα, 2010. (<http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/21785#page/340/mode/2up>)
- Μπένγιαμιν Βάλτερ, *Η καταγωγή του γερμανικού πένθιμου δράματος*, μτφ. Χ.Γεμελιάρης, Ηριδανός, Αθήνα, 2017 (1928)
- Μπερξόν Ενρί, *Η δημιουργική Εξέλιξη*, μτφ. Κ.Παπαγιώργης, Γ.Πρελορέντζος, Πόλις, Αθήνα, 2013 (1907)
- Νεχαμάς Αλέξανδρος, *Η τέχνη του βίου, Σωκρατικοί στοχασμοί: από τον Πλάτωνα στον Φουκώ*, Νεφέλη, Αθήνα, 2001

- Ράπη Γιούλη, Συμεωνίδης Θωμάς, *Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και τα νέα μέσα*, Νεφέλη, Αθήνα, 2019
- Τερζάκης Φώτης, *Αντι - επιστημολογικά*, Πανοπτικόν, Θεσσαλονίκη, 2012 (http://fotisterzakis.gr/Keimena/12_jatrikh_gnwsh_eksousia.htm)
- Φουκώ Μισέλ, *Οι Λέξεις και τα Πράγματα. Μια αρχαιολογία των επιστημών του Ανθρώπου*, μτφ. Κ.Παπαγιώργης, Γνώση, Αθήνα, 1993 (1966)
- Χύλζενμπεκ Ρίχαρντ, *Εμπρός Νταντά! Η Ιστορία του Ντανταϊσμού*, μτφ. Β.Παπακριβόπουλος, Ελ.τύπος, Αθήνα, 1998 (1920)
- Ε.Α.Π. (επ.), *Φιλοσοφία στην Ευρώπη, Κείμενα Νεώτερης και Σύγχρονης Φιλοσοφίας*, Ε.Α.Π., 2008.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

- Bachelard, Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*, Librairie philosophique J.Vrin, Paris, 1934 (1967)
- Benjamin, Walter, *Brecht Bertolt, Zur Aktualität Walter Benjamins*, Suhrkamp Verlag KG, 1972 (με σχολιασμό των J.Habermas, G.Scholem κ.ά.)
- Berghaus, Günter (ed.) *Handbook of International Futurism*, De Gruyter, New York, 2018 (https://play.google.com/books/reader?id=dBdDwAAQBAJ&hl=en_US&pg=GBS.PT21.w.0.0.136, ανασύρθηκε στις 19/9/2019)
- Berghaus, Günter (ed.) *International Futurism in Arts and Literature*, De Gruyter, New York, 2012
- Berghaus, Günter (ed.) *The Futuristic conception of Gesamtkunstwerk and Marinetti's total theatre* (https://www.academia.edu/22784909/The_Futurist_Conception_of_Gesamtkunstwerk_and_Marinettis_Total_Theatre. Ανασύρθηκε στις 23/10/2019)
- Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, GF Flammarion, Paris, 2013 (1889) (http://www.acgrenoble.fr/PhiloSophie/old2/file/bergson_essai_conscience.pdf, ανασύρθηκε στις 19/9/2019)
- Blanchot, Maurice, Foucault, Michel, *Foucault/Blanchot*, transl. J. Mehlman, B. Massumi, Zone Books, New York, 1987
- Brown, Richard, *A Poetic for Sociology: Toward a Logic of Discovery for the Human Sciences*, Cambridge University Press, Cambridge & New York, 1977
- Bru, Sascha & Martens, Günter (ed.), *The Invention of Politics in the European Avant-Garde (1906 -1940)*, Rodopi, Amsterdam-New York, 2006
- Calinescu, Matei, *Five faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism (The Crisis of the Avant-Garde's Concept in the 1960's)*, Duke University Press Books, 1987
- Clignet, Remi, *The Structure of the Artistic Revolutions*, Pennsylvania University Press, Philadelphia, 1985
- Creuzer, G. Friedrich, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, Leipzig & Darmstadt, B.C.W.Leske, 1819 (<https://archive.org/details/symbolikundmyth07monegoog/page/n6>, ανασύρθηκε στις 19/9/2019)
- Dickerman, Leah (ed.), *Inventing Abstraction, 1910-1925: How a Radical Idea Changed Modern Art*, (Exhibition Publication) MoMA, New York, 2012
- Epstein, Jean, *Ecrits sur le cinema*, vol.I,II, Seghers, Paris, 1974
- Foster, John Bellamy, *Marx's Ecology: Materialism and Nature*, Monthly Review Press, New York, 2000

- Foster, Stephen (ed.), *Hans Richter, Activism, Modernism and the Avant-Garde*, The MIT Press, Massachusetts, 1998
- Foucault, Michel, *Aesthetics, Method and Epistemology*, transl. R.Hurley and others, The New Press, New York, 1998
(https://monoskop.org/images/c/cf/Foucault_Michel_Aesthetics_Method_and_Epistemology_1998.pdf, ανασύρθηκε στις 19/9/2019)
- Foucault, Michel, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, Routledge, London, 1991
- Glosser, Caitlin, Reimagining Gesamtkunstwerk: Guillaume Apollinaire's 'A quelle heure partira-t-il un train pour Paris?', American University, Washington D.C., 2014
- Graf, Alexander, Scheunemann, Dietrich (ed.) *Avant-Garde Film*, Brill Rodopi, 2015
- Hooke, Robert, *Micrographia*, Royal Society, London, 1664
- Kandinsky, Wassily, *L'Almanache du Blaue Reiter*, Klincksieck, Paris, 1981
- Lista, Giovanni, *Il cinema futurista*, Le Mani-Microart edizioni, Genova, 2010
- Lukács, György, *Wider den missverstandenen Realismus*, Claassen Hamburg, 1958
- Man Ray, *Self - Portrait*, Little, Brown & Company, Boston & Toronto, 1963
- Marinetti, Fil. Tomasso, *Critical Writings: New Edition*, transl. D.Thompson, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2008
- Malevich, Kazimir, *Écrits*, G.Lobovici (ed.), Editions Champ libre, 1975
- Mollaghan, Aimee (ed.) *The Visual Music Film*, Springer, Palgrave Macmillan, New York, 2015
- Padover, Kussiel Saul, *The essential Marx: the non-economic writings, a selection*, New American Library, New York, 1979
- Picabia Francis, *Écrits*, vol.2, Belfond, Paris, 1978
- Richter, Hans, *Anatomie de l' Avant-Garde*, L' Age du cinema, no 3, Juin-Juillet 1951
- Richter, Hans, *Hans Richter by Hans Richter*, Rinehart & Winston, New York, 1970
- Richter, Hans, *Textes autobiographiques*, Neuchatel Griffon, Suisse, 1965
- Staski, Eduard, *Evolutionary anthropology: an introduction to physical anthropology and archaeology*, Harcourt College, California, 1992
- Strunk, Oliver, *Source Readings in Music History: The Romantic Era*, New York, 1965
- Trahndorff, Karl Friedrich Eusebius, *Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst*, In der Maurerschen buchhandlung, Berlin, 1827.
- Wagner, Richard, *Art and Revolution*, trans. William Ashton Ellis, Dodo Press, 2008 (1849) (<http://www.public-library.uk/ebooks/11/97.pdf>, ανασύρθηκε στις 19/9/2019)
- Wagner, Richard, *Opera and Drama*, trans. William Ashton Ellis, University of Nebraska Press, Lincoln & London, 1995 (1852) (<http://users.skynet.be/johndeere/wlpdf/wlpr0063.pdf>, ανασύρθηκε στις 19/9/2019)
- Wagner, Richard, *The Art-Work of the Future*, trans. William Ashton Ellis, Dodo Press, 2008 (1849)
(<http://users.skynet.be/johndeere/wlpdf/wlpr0062.pdf>, ανασύρθηκε στις 19/9/2019)

Επιστημονικά Άρθρα – Περιοδικά – Κατάλογοι εκθέσεων – Αλληλογραφία – Συνεντεύξεις

- Ασημάκη Άννη, Κουστουράκης Γεράσιμος, Καμαριανός Ιωάννης, *Οι έννοιες της νεωτερικότητας και της μετανεωτερικότητας και η σχέση τους με τη γνώση: Μια κοινωνιολογική προσέγγιση*, Το Βήμα των οικονομικών επιστημών, Τόμ. ΙΕ, τευχ. 60, 2011 (<http://www.uth.gr/tovima/60/5.pdf>, ανασύρθηκε στις 20/09/2019)
- Τερζάκης Φώτης, *Ιατρική-γνώση-εξουσία, και η γαλλική επιστημολογική σχολή [Από το Αντι-επιστημολογικά (Πανοπτικών: Θεσσαλονίκη 2012)]* (http://fotisterzakis.gr/Keimena/12_iatrikh_gnwsh_eksousia.htm)
- Φούλιας Ιωάννης, *Είδη και μορφές της έντεχνης μουσικής στην ιστορική τους προοπτική. Φούγκα*, πρώτο μέρος: *τα μικροδομικά στοιχεία*.
- Bubner, Rüdiger, *Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik*, Neue hefte für philosophi, no 5, 1973
- Duchamp, Marcel & Man Ray, P.B.T. The Blind Man (magazine), New York *dada* [REVUE], No2, New York, 1917
(file:///C:/Documents%20and%20Settings/user/Desktop/M5050_X0031_DES_PO0721917002.pdf)
- Dulac, Germaine, *Le cinéma, art des nuances spirituelles*, 'Cinéa-ciné pour tous' (journal), No28, Paris, 1^{er} Jan. 1925, p.18
(<https://calindex.eu/onepage.php?lapage=18&larevue=CCPT&num=28&max=1&detail=couv-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12-13-14-15-16-17-18-19-20-21-22-23-24-25-26-27-28-29-30-31-32-33-34-35-36-37-38-39-4couv>. Ανασύρθηκε στις 23/09/2019).
- Foucault, Michel, *Réponse au Cercle d'épistémologie*, Cahiers pour l' Analyse and Contemporary French Thought, article 2, vol. 9, 1968
(<http://cahiers.kingston.ac.uk/pdf/cpa9.2.foucault.pdf>. Ανασύρθηκε στις 20/09/2019)
- Kosuth, Joseph, *Art after Philosophy*, Studio International, journal of Modern Art, 1969 (http://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html. Ανασύρθηκε στις 21/9/2019)
- Kuhn, Thomas Samuel, Comment (on the relation between Science and Art), Comparative Studies in Society and History, vol. 11, No. 4, 1969
(<https://www.cambridge.org/core/journals/comparative-studies-in-society-and-history/article/comment/F9698BC1BCA58DC4920B29B8A80A2CE8>. Ανασύρθηκε στις 20/09/2019)
- Lawder, Standish Dyer, *The Cubist Cinema*, Film Quarterly Vol. 29, No.4 pp. 27-29, University of California Press, California, 1976
- Marinetti Filippo Tomasso, Corra Bruno, Gina Arnaldo, , Settimelli Emilio, Balla Giacomo, Chiti Remo, *La cinematografia futurista : manifesto futurista* pubblicato nel 9. numero del giornale "*L' Italia futurista*". (http://www.14-18.it/foglio/UBO2866963_04. Ανασύρθηκε στις 20/09/2019).
- Marx, Karl, *Marx To Ferdinand Lassalle In Berlin*, correspondence, London, 6/01/1861 (http://marxists.catbull.com/archive/marx/works/1861/letters/61_01_16.htm. Ανασύρθηκε στις 20/09/2019)
- Murray, Ros, *Interview in web site 'Essential Drama' about A.Artaud*, (<http://essentialdrama.com/practitioners/antonin-artaud/> αναρτ. 13/01/2017. Ανασύρθηκε στις 20/09/2019).
- Rea, Naomi, *The Return of the Gesamtkunstwerk? Why Contemporary Artists Are Flocking to the Opera House*, in web site 'Artnet News', 23/08/2017

- (<https://news.artnet.com/art-world/opera-contemporary-art-1047605>. Ανασύρθηκε στις 20/09/2019)
- Oddel, Jenny, *The Uncomfortable Space Between Thought and Outcome: Absolving Utopian Images in the Exhibition 'Der Hang Zum Gesamtkunstwerk'* (<http://www.jennyodell.com/thought-and-outcome.html>. Ανασύρθηκε στις 20/09/2019)
- Richte, Hans - *La traversée du siècle - Les axes du projet*, Un catalogue accompagne l'exposition, Le Centre Pompidou-Metz, Paris, France, 2013-2014 (<https://www.centrepompidou-metz.fr/sites/default/files/images/dossiers/2013.10-HansRichter.pdf>. Ανασύρθηκε στις 20/09/2019)
- Kandinsky, Wassily, *Letter to Filippo Tommaso Marinetti* (July 23, 1932) (<https://www.europa.clío-online.de/quelle/id/q63-28554>. Ανασύρθηκε στις 15/09/2019)
- Mussman, Toby, *Early Surrealist Expression in the Film*, Film Culture, No. 41, 1966, σσ.8-17. (http://www.ubu.com/papers/mussman_toby-surrealist_film.html)
- Suchenski, Richard, *Great Directors: Richter, Hans*, Senses of Cinema, issue 49. (<http://sensesofcinema.com/2009/great-directors/hans-richter/>. Ανασύρθηκε στις 15/09/2019)
- Schreiber Rachel, *The 'True' Death of the Avant-Garde*, 08/08/2002 (<http://www.rachelschreiber.com/pdfs/TrueDeathOfTheAvantGarde.pdf>. Ανασύρθηκε στις 15/09/2019)
- Tzara, Tristan, *Dada Manifesto 1918* (http://writing.upenn.edu/library/Tzara_Dada-Manifesto_1918.pdf, ανασύρθηκε στις 20/09/2019).
- Vidalis Michael, *Gesamtkunstwerk - 'total work of art'*, Architectural Review, Greek Architects.net, (<https://www.greekarchitects.gr/en/architectural-review/gesamtkunstwerk-id3185>. Ανάρτ. 30/06/2010. Ανασύρθηκε στις 20/09/2019).

Αναφορές σε ιστότοπους

- Χείλων, *Albert Einstein και Henri Bergson... η διαμάχη* (<https://chilonas.com/2015/01/09/httpwp-μερτοργυ-λοζ>. Αναρτήθηκε την 9/1/15. Ανασύρθηκε στις 07/09/2019)
- IMDB, *Anemic cinema, Duchamp Marcel*, (<https://www.imdb.com/title/tt0123380/>, ανασύρθηκε στις 15/09/2019)
- IMDB, *Rhythmus 21, Hans Richter* (https://www.imdb.com/title/tt0012620/?ref_=fn_al_tt_1. Ανασύρθηκε στις 15/09/2019)
- IMDB, *Emak Bakia, Man Ray* (https://www.imdb.com/title/tt0125073/?ref_=fn_al_tt_1. Ανασύρθηκε στις 15/09/2019)
- Monoskop, *Dada* (<https://monoskop.org/Dada>. Ανασύρθηκε στις 15/09/2019)
- Monoskop, *Futurism* (<https://monoskop.org/Futurism>. . Ανασύρθηκε στις 15/09/2019)
- Monoskop, *Surrealism* (<https://monoskop.org/Surrealism>. . Ανασύρθηκε στις 15/09/2019)

University of Iowa, The international Dada Archive,
(<http://dada.lib.uiowa.edu/>. Ανασύρθηκε στις 07/09/2019)
Widewalls, *Understanding the Significance of Avant-garde*,
(<https://www.widewalls.ch/avant-garde-movement-theater-music-photography-contemporary-art/>. Ανασύρθηκε στις 21/9/2019)

ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΕΙΚΟΝΩΝ

- EIK.3 <https://gr.pinterest.com/pin/597360338051938228/?nic=1>
EIK.8 <https://www.iflscience.com/editors-blog/british-affected-uk-votes-leave-eu/all/>
EIK.9 <https://www.britannica.com/topic/Micrographia>
EIK.10 https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Coquelicots
EIK.11 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/df/Paul_C%C3%A9zanne%2C_Mont_Sainte-Victoire.jpg
EIK.12 <https://medium.com/@ubuntufm/gestalt-switch-2b61f074b8ec>
EIK.13 <https://www.flickr.com/photos/125149010@N07/36818166561>
EIK.14 https://www.google.com/search?q=Jeune+Femme+en+gris+etendue%E2%80%99+%CF%84%CE%B7%CF%82+Berthe+Morisot&rlz=1C1AVSH_enGR465GR465&source=Inms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj9zvO9r6vIAhVywqYKHRL1BpwQ_AUIEigB&biw=1280&bih=890#imgrc=P512FaRqzyX3M:
EIK.15 [https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Art_pour_l%27art#/media/Fichier:Mademoiselle_de_Maupin,_v._2_\(1897\)__\(14781202185\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/L%27Art_pour_l%27art#/media/Fichier:Mademoiselle_de_Maupin,_v._2_(1897)__(14781202185).jpg)
EIK.16 <https://gr.pinterest.com/pin/39476934218422825/?nic=1>
EIK.17 <https://www.edvardmunch.org/the-scream.jsp>
EIK.18 https://en.wikipedia.org/wiki/Nude_Descending_a_Staircase,_No._2#/media/File:Duchamp_-_Nude_Descending_a_Staircase.jpg
EIK.19 https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CE%B9%CF%83%CE%B8%CE%B7%CF%84%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82#/media/Απερφο:Δante_Gabriel_Rossetti_-_Proserpine.JPG
EIK.20 <https://www.sartle.com/artwork/why-not-sneeze-rose-selavy-marcel-duchamp>
EIK.21 <https://slideplayer.it/slide/13132592/>
EIK.22 <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/art-between-wars/surrealism1/a/surrealism-an-introduction>
EIK.23 <https://mreman.com/a-pre-noir-from-fritz-lang-the-spiders/>
EIK.24 <https://silentlondon.co.uk/2012/07/30/the-cabinet-of-dr-caligari-with-martyn-jacques-live-review/>
EIK.25 <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/kandinsky-wassily-1866-1944-and-franz-marc-1880-1916-5797618-details.aspx>
EIK.26 <https://slideplayer.it/slide/13132592/>
EIK.27 Foster, Stephen (ed.), *Hans Richter, Activism, Modernism and the Avant-Garde*, The MIT Press, Massachusetts, 1998, σ.12
EIK.28 <https://thecharnelhouse.org/2016/12/18/mies-van-der-rohe/material-zur-elementaren-gestaltung-editors-hans-richter-werner-gra%C3%88ff-el-lissitsky-mies-van-der-rohe-and-friedrich-kiesler-pg-3/#main.>
EIK.32 <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-kasimir-malevichs-black-square-r1141459>
EIK.33 <https://www.avvenire.it/agora/pagine/futurista->
EIK.34 <https://www.mat.ucsb.edu/g.legrady/academic/courses/O3w200a/multidimensional/futurism/page9.html>

- EIK.35 <https://www.abebooks.it/prima-edizione/Parole-consonanti-vocali-numeri-Libert%C3%A0-volume/18889141897/bd#&gid=1&pid=1>
- EIK.42 https://www.lemonde.fr/festival/article/2019/08/08/arts-le-grand-verre-de-duchamp-une-insolite-mariee_5497731_4415198.html
- EIK.48 <https://www.moma.org/collection/works/81631>
- EIK.49 <https://www.washingtonexaminer.com/weekly-standard/readymade-duchamps>

Οι EIK. 1,2,4,5,6,7,27,28,29,33,34,36,37,38,39,40,41,43,44,45,46,47 προέρχονται από τις αντίστοιχες ταινίες.

