



# ΕΙΚΟΝΑ & ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Κάθε εικόνα είναι μια επιφάνεια με νόημα, ό,τι δίνει νόημα στην εικόνα όμως δεν είναι ποτέ επιφανειακό

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: **ΑΝΤΩΝΗΣ ΧΑΤΖΗΜΩΣΗΣ**

ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ ΣΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

**Γ**ια να ερμηνεύσουμε ορθά το νόημα της εικόνας καλό είναι να αποστρέψουμε για λίγο την προσοχή μας από το *τι* μας δείχνει και να εστιάσουμε στο *πώς* το παρουσιάζει: ποιος είναι ο τρόπος, η λειτουργία, η (νοητική, κοινωνική και πολιτισμική) διαδικασία μέσω της οποίας μια επιφάνεια μπορεί να απεικονίζει κάτι. Μια επιφάνεια λειτουργεί ως εικόνα όταν προσφέρει στην όρασή μας κάτι που δεν είναι παρόν. Η παρουσίαση αυτού που απουσιάζει, με τρόπο αβίαστο, άμεσο και διακριτικό είναι το στοιχείο που κάθε εικόνα φαίνεται να κερδίζει, είτε πρόκειται για το πορτρέτο του Μatisse από τον Ντερέν είτε για μια καρδιά χαραγμένη στον φλοιό ενός δέντρου, ή για τα διαδικτυακά φωτογραφήματα που μόλις έλαβα στο «κινητό». Η κυριαρχία της λεγόμενης «εικονικής πραγματικότητας» συνοδεύεται από την υποχώρηση του στοχασμού γύρω από τη φύση, τη λειτουργία και την αξία της ίδιας της εικόνας. Ενδεικτική είναι η αμηχανία πολλών διανοουμένων απέναντι στον εικονιστικό πληθωρισμό της εποχής μας - ενώ σε θεωρητικό επίπεδο εκφράζουν μια έντονη απaréσκεια για την κυριαρχία των εικόνων, στον καθημερινό τους βίο δεν διστάζουν να κάνουν περισσή χρήση των τεχνικών, καλλιτεχνικών και ηλεκτρονικών μηχανισμών οπτικής αναπαράστασης. Υπάρχει εντέλει τρόπος να αποφύγουμε τη διερκερή μετατόπιση από την *εικονολατρία* στην *εικονοφοβία*; Το σημερινό αφιέρωμα επιχειρεί να ερμηνεύσει την εμπειρία των εικόνων που κατακλύζουν το αντιληπτικό μας πεδίο, με τη βοήθεια φιλοσόφων της αισθητηριακής αντίληψης, ιστορικών της τέχνης και ερευνητών του πολιτισμού. Στόχος του είναι να αναδείξει την πολυμορφία της απεικονιστικής λειτουργίας, να επισημάνει τις ιστορικές καταβολές της εικονογραφίας ως επικοινωνιακού εργαλείου και να φωτίσει μέρος της περίπλοκης διαδικασίας που επιτρέπει σε μια κατάλληλα επεξεργασμένη επιφάνεια να κοινωνεί στον θεατή το νόημά της.

SOMA Μουσείο Τέχνης  
στο Ολυμπιακό πάρκο  
της Σεούλ, Coubertin (1988)





## Ο ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΚΑΙ Η ΚΑΤΑΝΑΛΩΣΗ ΤΗΣ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΛΕΙΟΣ ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΗΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ, ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΤΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ ΣΤΑ ΜΜΕ

Ο πολιτισμός της εικόνας συμπληρώνει τον δείκτη (ψευδαίσθησης) ευημερίας του καταναλωτή

**Α**νάμεσα στα άλλα γνωρίσματα που έχουν αποδοθεί, ο σύγχρονος πολιτισμός έχει χαρακτηριστεί και ως πολιτισμός της εικόνας. Όταν συνέβη αυτό κυριαρχούσαν στην καθημερινή ψυχαγωγία και ενημέρωση μόνο τα κόμικς, οι υπαίθριες και έντυπες διαφημίσεις, ο κινηματογράφος και η τηλεόραση. Εκτοτε, στην οικογένεια αυτή προστέθηκαν το βίντεο, οι ηλεκτρονικοί υπολογιστές και κατ'επέκταση το Διαδίκτυο, τα κινητά τηλέφωνα, οι απανταχού γιγαντοοθόνες, τα CD και DVD, το ηλεκτρονικό βιβλίο, ο ψηφιακός πίνακας ενώ έρχεται και το νέο, ίσως το πιο επαναστατικό μέλος της - τα ολογράμματα.

Όμως για να σκεφτούμε. Υπήρξε πολιτισμός που δεν ήταν πολιτισμός της εικόνας; Κατά την περίοδο του μεσαίωνα, δυτικού ή ανατολικού, όταν ήταν η θρησκεία το κυρίαρχο πολιτιστικό πλαίσιο και η συντριπτική πλειοψηφία των ανθρώπων αναλφάβητοι, οι εκκλησιαστικές εικόνες, οι τοιχογραφίες, οι απεικονίσεις στον καθημερινό βίο (στα σπίτια, στα ενδύματα, στα σκεύη κ.λπ.) αποτελούσαν τον δεύτερο, μετά τον προφορικό λόγο, σημαντικό τρόπο επικοινωνίας. Μέσα από τις εικόνες μεταβιβάζονταν οι μύθοι της εποχής: η παράδοση των θείων εντολών, η μάχη με το κακό, η ευλόγηση των ενάρετων, η διδασκαλία του θείου λόγου αλλά και η σκηνή του γάμου ή του χωρισμού, η σπορά και ο θερισμός, η ενηλικίωση και το αναπόφευκτο του θανάτου. Ανάλογα ισχύουν και για προ-

γούμενες εποχές. Ίσως ο ναρκισσισμός του σύγχρονου ανθρώπου, απόρροια του ατομικιστικού βίου και της διαρκούς αλλαγής στην οποία είναι καταδικασμένος να ζει, τον σπρώχνει να θεωρεί ότι όλα ξεκίνησαν χθες. Όμως στην πραγματικότητα δεν υπήρξε πολιτισμός που δεν ήταν πολιτισμός της εικόνας.

Από την άλλη, πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι αυτό που κάνει τον σύγχρονο πολιτισμό της εικόνας ιστορικά ανεπαλπίστο είναι πως από κοινωνικο-οικονομική και πολιτική άποψη είναι τόσο σημαντικός ώστε να αποτελεί μια από τις σημαντικότερες ατμομηχανές των σημερινών κοινωνιών. Αυτό συμβαίνει για δύο κυρίως λόγους. Πρώτον, ο πολιτισμός της σύγχρονης εικόνας είναι ένας πολιτισμός της *κινούμενης εικόνας*. Αυτή είναι μια σημειωτική και πολιτιστική διαφορά τεράστιας σημασίας. Η κινούμενη εικόνα συνδυάζει δυο δυνατότητες του λόγου που σε παλιότερους πολιτισμούς και τρόπους επικοινωνίας ήταν διαχωρισμένες. Από τη μια πλευρά, η κινούμενη εικόνα έχει τη δυνατότητα να *καταγράφει τα γεγονότα*. Εξ αυτού θεωρείται ως αψευδής μάρτυρας. Κανείς δεν μπορεί να αμφισβητήσει ότι ο Κένεντι πυροβολήθηκε, ότι τα τανκς ήταν στην Τιεμ Αν Μεν, ότι η Βαγδάτη βομβαρδίστηκε. Γι' αυτό σε κάποιες χώρες τα δικαστήρια δέχονται τέτοιες εικόνες ως τεκμήρια. Αν υπάρχουν συνωμοσίες στην εποχή της εικόνας στηρίζονται στην παρομοίωση, όχι στη μεταφορά. Θα πρέπει να είναι τόσο καλά σκηνοθετημένες ώστε να είναι σαν πραγματικές. Από την άλλη πλευρά, οι ιστορι-

ες που κάποιος αφηγούνται με κινούμενες εικόνες δεν είναι μόνο αποτύπωση των γεγονότων στην κάμερα ή άλλο υλικό. Αυτά τα γεγονότα, ακόμη και αν δεν μπορούν να σκηνοθετηθούν, πρέπει να *μονταριστούν* για να αφηγηθούν ιστορίες. Άλλο καταλαβαίνουμε όταν ο πυροσβέστης καπνίζει το τσιγάρο του ενώ η φωτιά μαίνεται στο διπλανό παράθυρο ή πλάνο και άλλο ενώ οι φλόγες έχουν καταλαγιάσει. Γι' αυτό και σε άλλες χώρες τα δικαστήρια δεν δέχονται τέτοιες εικόνες ως αποδείξεις. Αυτό δεν εξαρτάται από τις ίδιες τις εικόνες αλλά από το αν χρησιμοποιούνται σε μια κοινωνία υψηλής ή χαμηλής εμπιστοσύνης.

**Δ**εύτερον, ο σύγχρονος πολιτισμός της εικόνας σε όλες του τις εκδοχές, ακόμη και τις πλέον απλές, είναι εξαιρετικά τεχνολογικός. Αυτό συνεπάγεται ότι, σε αντίθεση με τον ζωγράφο των πρώτων βραχογραφιών, τον βυζαντινό εικονογράφο ή τον μοντέρνο καλλιτέχνη, η δημιουργία της τεχνολογίας και οι βασικές της δυνατότητες δεν ελέγχονται από τον σκηνοθέτη, τον κάμεραμαν, τον χρήστη του λογισμικού, αλλά από μια απρόσωπη λογική που βρίσκεται πάνω από τα άτομα. Κυρίως όμως η χρήση δαπανηρής τεχνολογίας συνεπάγεται τον αναγκαστικό συμβιβασμό ή την ενθουσιώδη προσφυγή στην οικονομική λογική, ανεξάρτητα αν τις δαπάνες τις κάνει ο ιδιώτης, ένας φορέας ή το κράτος. Εδώ βρίσκεται καλά κρυμμένο το μυστικό της δύναμης και της γοητείας που ασκεί η σύγχρονη εικόνα, καθώς και της επιρροής της, δομικής ή στη συμπεριφορά.

Οι διαρκώς αυξανόμενες επενδύσεις στον κινηματογράφο, την τηλεόραση, τον κυβερνοχώρο είναι δυνατές με την προϋπόθεση ότι βοηθούν να γίνεται πιο παραγωγική η «πραγματική» οικονομία, ώστε να καλύπτει και το δικό τους κόστος. Πώς όμως συμβαίνει η επένδυση κοινωνικού πλούτου όχι στην ίδια την «πραγματική» οικονομία αλλά στην εικονιστική ψυχαγωγία να βοηθά στην ανάπτυξη της πρώτης; Θεωρώ ότι κάτι τέτοιο γίνεται δυνατό επειδή οι ώρες που ξοδεύουν οι θεατές μπροστά στην οθόνη του κινηματογράφου, της τηλεόρασης, του υπολογιστή καθιστούν πιο παραγωγική την εργασία τους. Και αυτό συμβαίνει στον βαθμό που οι εικόνες τις οποίες καταναλώνουν οι σύγχρονοι θεατές δεν είναι οποιεσδήποτε, αλλά εκείνες που τους παρέχουν κίνητρα, ιδέες ή και γνώσεις, ώστε να είναι πιο «χρήσιμοι» και πιο παραγωγικοί στην οικονομική τους συμπεριφορά. Είναι εικόνες που τους σπρώχνουν ή εν πάση περιπτώσει δεν τους εμποδίζουν να εργάζονται σκληρά και αδιαμαρτύρητα ώστε να αποκτήσουν τα αγαθά που τους υπόσχονται ότι θα «κατακτήσουν τον κόσμο». Αυτές οι «υποσχέσεις», αναπόσπαστες από τα μυριάδες αγαθά που καταναλώνουν οι άνθρωποι, όπως σπίτια, αυτοκίνητα, ρούχα, τουριστικοί προορισμοί κ.ά. (καταναλωτισμός), κρυμμένες πίσω από α-νόητες μάρκες, είναι εικόνες. Είναι το άλλο πρόσωπο, τα 9/10 του σύγχρονου πολιτισμού της εικόνας, που βρίσκονται κάτω από την επιφάνεια. Αυτές οι «υποσχέσεις» αποκτούν χειροπιαστή μορφή με την κινούμενη εικόνα να δείχνει τον κόσμο στην οθόνη όχι σαν σε καθρέφτη αλλά πάντα μέσω ενός επιχειρήματος. Καταναλωτισμός και τεχνολογική εικόνα αποτελούν τμήματα του ίδιου σκελετού γύρω από τον οποίο τυλίγεται το σώμα του σύγχρονου κοινωνικού συστήματος. Ο κρίκος που τα συνδέει είναι είτε η διαφήμιση είτε η ιδεολογία ή κάποιο υβριδίό τους. Τα προβλήματα αυτού του συστήματος, πάλι μέσω της εικόνας, διαχειρίζεται η πολιτική με τη στρατηγική του κοινωνικού κράτους ή της αγοράς. Πολιτικοί σταρ, δημοσκοπήσεις και πολίτες-πλεθεατές συνθέτουν πλέον το πολιτικό σκηνικό. Ανάλογα ισχύουν στην εξεικονισμένη εκπαίδευση, την τέχνη - δασκεία κ.λπ. Καταναλωτισμός και πολιτισμός της εικόνας είναι «αιμαίοι». Γι' αυτό οι εποχές καταναλωτικού οίστρου, π.χ. οι δεκαετίες 1950 - 2000, είναι και εποχές φρενίτιδας στην παραγωγή και κατανάλωση τεχνολογικής εικόνας. Αντίθετα, σε εποχές καθίτησης του καταναλωτισμού, όπως σήμερα, μειώνεται δραματικά η παραγωγή οπτικοακουστικού υλικού. Στον σύγχρονο πολιτισμό της εικόνας ο δείκτης απασχόλησης δημοσιογράφων και ηθοποιών συμπληρώνει τον δείκτη (ψευδαίσθησης) ευημερίας του καταναλωτή. Το ερώτημα, που δύσκολα μπορεί πια να απαντηθεί καταφατικά, είναι: αν περπατήσουμε κι άλλο τον δρόμο της κρίσης θα υπάρξει επιστροφή;

**Ο πολιτισμός της εικόνας είναι απολιτισμός της κινούμενης εικόνας που είναι ταυτόχρονα εξαιρετικά τεχνολογικός**



# ΕΚΦΑΝΣΕΙΣ ΕΙΚΟΝΟΜΑΧΙΑΣ

ΦΑΙΗ ΖΗΚΑ ΕΠΙΚΟΥΡΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ ΚΑΙ ΘΕΩΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΗΝ ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

Η δυνατότητα αξιοποίησης της εικονικής πραγματικότητας οδηγεί σε σύγχυση εικονικού και πραγματικού κόσμου

**Η** δύναμη της ζωγραφικής να απεικονίζει τον κόσμο υπήρξε ανέκαθεν πηγή θαυμασμού αλλά και ανησυχίας για τη φιλοσοφία. Τον 17ο αιώνα ο Τζον Λοκ διηγείται το εξής ανέκδοτο: Ένας γλύπτης και ένας ζωγράφος διαφωνούν ως προς το ποια από τις δύο τέχνες είναι η καλύτερη. Αποφασίζουν να ρωτήσουν έναν τυφλό, ο οποίος, ψηλαφώντας με το χέρι ένα άγαλμα, εντυπωσιάζεται από την αληθοφάνεια του έργου. Όταν όμως κάνει το ίδιο με έναν πίνακα και ο ζωγράφος τού εξηγεί «εδώ είναι το πρόσωπο, εδώ το χέρι κ.ο.κ.», τότε μένει άναυδος μπροστά στο «θαύμα» ότι υπάρχουν όλα αυτά εκεί έξω δίχως να μπορεί καν να τα διακρίνει! Η σαγήνη της εικόνας έγκειται στη δυνατότητα αναπαράστασης του τρισδιάστατου χώρου σε δύο μόνο διαστάσεις, πάνω σε μια επίπεδη επιφάνεια. Ο Πλίνιος αναφέρει την περίπτωση του αρχαίου ζωγράφου Ζεύξη, του οποίου τα σταφύλια ήταν τόσο αληθοφανή που τα πουλιά κατέβαιναν να τα τσιμπήσουν. Ο Πλάτων αποσαφηνίζει τη μιμητική τέχνη του ζωγράφου με αναφορά στην αντανάκλαση του κόσμου σε έναν καθρέφτη που δεν μας δίνει παρά όψεις, φαινόμενα, είδωλα, τα οποία μόνον «κάποια παιδιά και κάποιους άμυαλους» μπορούν να ξεγελάσουν.

Γιατί κάποιοι φιλόσοφοι αισθάνονται την ανάγκη να αποδώσουν τη μαγεία της εικόνας σε τυφλούς, μικρούς και άμυαλους; Το γεγονός είναι ότι ανησυχούν με βάση τους κινδύνους που διακρίνουν. Ο πρώτος είναι γνωσιακός: η ψευδαισθήση που προκαλεί η αληθοφάνεια μπορεί να οδηγήσει στη σύγχυση του πραγματικού και του πλασματικού, του *είδους* και του *ειδώλου*. Η πρόσληψη του εικονικού ως πραγματικού μπορεί να προκαλέσει βλάβη: τα πουλιά θα μείνουν νηστικά προσπαθώντας να τσιμπήσουν τα σταφύλια που ζωγράφισε ο Ζεύξης και οι άμυαλοι μπορεί να σπάσουν κανένα πλευρό αν επιχειρήσουν να ξαπλώσουν στο κρεβάτι που φιλοτέχνησε ο ζωγράφος του Πλάτωνα. Ελλοχεύει όμως ένας μεγαλύτερος κίνδυνος: η πλήρης απορρόφηση μέσα στην εικόνα. Ένας από τους λόγους για τους οποίους ο Πλάτων επιλέγει να εξορίσει τον δεξιότεχνη της μίμησης από την ιδανική πολιτεία είναι ότι ενδέχεται να μας σαγηνέψει μέσα στις εικόνες, να μας απομακρύνει από την πραγματικότητα και την αλήθεια, να μας κάνει μαλθακούς και νωθούς, γεγονός που μπορεί να οδηγήσει στην υποβάθμιση της γνώσης και των ηθών, αλλά και στην κατάρρευση της πόλης. Υπάρχει όμως και το αντίπαλο δέος: η ιδρυτική στιγμή της αισθητικής ως ξεχωριστού φιλοσοφικού κλάδου τον

18ο αιώνα συμπίπτει με το απόγειο της ζωγραφικής ως της κατ'εξοχήν καλής τέχνης, αλλά και τη διαμόρφωση της φύσης ως πίνακα. Στην *Κριτική της κριτικής δύναμης* ο Καντ κατατάσσει την αρχιτεκτονική των κήπων στις καθαρά εικαστικές τέχνες: τη μεν γνήσια ζωγραφική ως «τέχνη της ωραίας περιγραφής της φύσης», τη δε αρχιτεκτονική των κήπων ως «τέχνη της ωραίας διάταξης των προϊόντων της φύσης, η οποία όμως είναι δεδομένη μόνο για το μάτι». Η προβολή της φύσης ως αντικείμενο θέασης και εξ αποστάσεως απόλαυσης την αποκόβει από επιστημονικούς και πρακτικούς σκοπούς και την καθιστά «σαν πίνακα». Η κριτική που ασκήθηκε σε αυτή την αισθητικοποίηση της φύσης, τη μετατροπή του κόσμου σε εικόνα, απηχεί τους κινδύνους που επισήμαναμε παραπάνω: οδηγεί σε αδιαφορία για τα τεκταινόμενα, σε ουδετερότητα και έλλειψη συμμετοχής. Ο «εστέ» παραμένει αμέτοχος, αποστασιοποιημένος από την πραγματική ζωή, τις συγκρούσεις και τα προβλήματα, την ηθική και την πολιτική εμπλοκή. Σήμερα το βάρος της συζήτησης όσον αφορά την αναπαράσταση της πραγματικότητας και τη διαχείριση της εικόνας έχει μετατεθεί προς τα λεγόμενα «νέα μέσα»: από τη φωτογραφία ως στατική αποτύπωση και τον κινηματογράφο ως κινούμενη προβολή ως την τηλεόραση ως μετάδοση και το Διαδίκτυο ως διακί-

Ο Πλίνιος αναφέρει την περίπτωση του αρχαίου ζωγράφου Ζεύξη, του οποίου τα σταφύλια ήταν τόσο αληθοφανή που τα πουλιά κατέβαιναν να τα τσιμπήσουν. Κάτω, γερμανική σχολή, 19ος αιώνας, άγνωστος ζωγράφος

νησι. Σύμφωνα με τον γάλλο στοχαστή Ζαν-Φρανσουά Λυστάρ, η *μεταμοντέρνα κατάσταση* χαρακτηρίζεται (μεταξύ άλλων) από την επανάσταση του κυβερνοχώρου, κύριο γνώρισμα της οποίας είναι η διάδοση της πληροφορίας διά των ψηφιακών μέσων και του Διαδικτύου. Η διακίνηση πληροφοριών γίνεται πλέον κατά κύριο λόγο μέσα από εικόνες: η οθόνη μετατρέπεται σε βασικό σημείο διεπαφής του ανθρώπου με το περιβάλλον, γεγονός που διευκολύνεται από την «ψηφιακή σύγκλιση» των διαφόρων οπτικών και οπτικοακουστικών μέσων (κινητά, μηχανές λήψης, μηχανές πλοήγησης, τηλεόραση, κινηματογράφος, διαφήμιση, βιντεοπαιχνίδια, περιβάλλοντα εικονικής πραγματικότητας). Ο θεωρητικός των ψηφιακών μέσων Λεβ Μάνοβιτς τα αποκαλεί «οπτικές προσθήσεις» του ανθρώπου, οι οποίες πλαισιοθετούν την αντίληψή μας, αλλά και τη συμμετοχή μας στον κόσμο.

**Ο**πως και στην περίπτωση της μετατροπής της φύσης σε θέαμα, η κριτική αποτίμηση του ψηφιακού πολιτισμού τονίζει τον «οφθαλμοκεντρικό» χαρακτήρα του, καθώς και την τάση «αποϊλοποίησης» του ανθρώπου, δηλαδή την τάση ψηφιακής εικονοποίησης να αποκόβει τον θεατή από την ενσώματη συμμετοχή του στον κόσμο, να τον απορροφά μέσα στην εικόνα, να τον απομακρύνει από τη ζωντανή πραγματικότητα. Από την άλλη πλευρά, η υπεράσπιση αναδεικνύει την «ενσώματη» εμπλοκή μας με τα νέα μέσα, τη σταδιακά όλο και μεγαλύτερη συμμετοχή όλων των αισθήσεων στις εικονικές αναπαράστασεις, την «εμβύθιση» στα εικονικά περιβάλλοντα και την πολυσυναισθησιακή ενσωμάτωση στον κυβερνοχώρο ως χαρακτηριστικά μιας ενεργητικής διάδρασης με μια πλουσιότερη πραγματικότητα.

Μήπως όμως βρισκόμαστε τώρα ακόμη πιο κοντά σε μια σύγχυση του εικονικού με τον πραγματικό κόσμο, δεδομένης της δυνατότητας εμβύθισης με όλες τις αισθήσεις και ολόκληρο το σώμα σε περιβάλλοντα εικονικής πραγματικότητας; Ο Αλέξανδρος Νεχαμάς έχει επισημάνει ότι οι ανησυχίες του Πλάτωνα για τις μιμητικές τέχνες προσιδιάζουν τις δικές μας όσον αφορά την υπερβολική προσήλωση στην τηλεόραση ή στην οθόνη του υπολογιστή. Όμως η λύση που προτείνει δεν είναι η λογοκρισία ή η απομάκρυνση, αλλά η αναγνώριση και η αναβάθμιση του ρόλου των νέων οπτικών/εικονικών μέσων στη ζωή μας. Στις αρχές του 17ου αιώνα, στο κατώφλι της νεωτερικότητας, ο Ντεκάρτ συγκρίνει τη σχέση παρόντος και αρχαιότητας με ένα ταξίδι σε τόπους μακρινούς: απαραίτητο για να μην είμαστε στενόμυαλοι και καθηλωμένοι στα καθ' ημάς, αλλά με τον κίνδυνο, αν παραμείνουμε επί μακρόν στην ξενιτιά, να καταλήξουμε ξένοι στην πατρίδα μας. Προσαρμόζοντας τη μεταφορά στις μέρες μας, ίσως αρμόζει να εφαρμόσουμε αυτό το μέτρο στη σχέση των εικόνων με την καθημερινή μας ζωή.





# ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΙΚΟΤΗΤΑ ΑΝΤΙ ΕΙΚΟΝΙΚΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΡΔΗΣ ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ, ΕΠΙΣΚΕΠΤΗΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΣΤΟ YALE UNIVERSITY

Η εικόνα δεν είναι υποχρεωτικά τρόπος φυγής από την πραγματικότητα αλλά μπορεί να είναι και τρόπος εμπλουτισμού του παρόντος με τη ζώσα παρουσία των απόντων

**Η** εικονομαχία στο Βυζάντιο (726-843) ήταν στο βάθος της πάλη για τη διασφάλιση της δυνατότητας κοινωνίας με τα όσα απουσιάζουν και επομένως ήταν αγώνας για τα όρια της κοινωνίας στην οποία μπορεί να μετέχει ο άνθρωπος. Και αυτό γιατί, στο πλαίσιο ενός πολιτισμού βαθύτατα ελληνικού ως προς τον δομικό τρόπο σκέψης του, η εικόνα δεν ήταν απλά και μόνον ένα μέσον αισθητοποίησης αφηρημένων ιδεών ή αναπαράστασης της οπτικής εντύπωσης. Η εικόνα κατανοήθηκε πρωτίστως ως διαχείριση της μορφής για τη δημιουργία ενός ανοιχτού συστήματος αναφοράς που αποβλέπει στη μέθεξη του θεατή στα εικονιζόμενα. Αυτή τη διάσταση μπορεί κανείς εύκολα να τη σπουδάσει στον εικαστικό ελληνικό πολιτισμό των χρόνων του Βυζαντίου που προέκυψε μετά την εικονομαχία

στη διάρκεια της οποίας κατατέθηκαν αξιοσημείωτες αισθητικές προτάσεις για τα όρια και τον χαρακτήρα του εξεικονισμού καθώς και για τη λειτουργία της εικόνας.

Το βασικό ζήτημα που έθεσε η εικονομαχία ήταν αυτό του χαρακτήρα και των ορίων του εξεικονισμού με τη διατύπωση του βασικού επιχειρήματος των εικονομάχων που αμφισβητούσαν τη δυνατότητα εικονισμού του Χριστού υποστηρίζοντας ότι το πρόσωπο αυτό δεν θα μπορούσε να έχει εικόνα η οποία, για να είναι αυθεντική, θα έπρεπε να περιγράφει τη θεότητα και την «ανθρωπότητα» ταυτόχρονα. Η σύνδεση του εξεικονισμού με την περιγραφή της φύσης του εικονιζόμενου ανάγκασε τους εικονόφιλους να απαντήσουν καταθέτοντας διαφορετική πρόταση για το είναι του εξεικονισμού, ο οποίος ορίστηκε ως φανέρωση της ύπαρξης-υπόστασης με την υποστατική μορφή, όχι όμως ως περιγραφή της φύ-

σης του εικονιζόμενου. Η άποψη αυτή, που αιτιολογούσε ικανοποιητικά τη δυνατότητα ύπαρξης εικόνας για ένα πρόσωπο που μετείχε και στη θεότητα, επικράτησε. Έτσι η εικόνα ορίστηκε ως η πραγματική υποστατική μορφή του εικονιζόμενου που *δείχνει* χωρίς να *περιγράφει* τη φύση του εικονιζόμενου. Η εικόνα για τους βυζαντινούς παρέχει την πληροφορία για το *ποιος* εικονίζεται αλλά δεν πληροφορεί για το *τι είναι* αυτός που εικονίζεται.

Με τη νέα αυτή οριοθέτηση του εξεικονισμού η μορφή της εικόνας δεν διαμορφώνεται πλέον με τη διαλεκτική της προς ένα νοητό μη εξεικονισμένο περιεχόμενο. Η αυθεντική εικόνα δεν κρίνεται από την ικανότητά της να περιγράφει και να οπτικοποιεί το περιεχόμενο αυτό. Η εικόνα είναι αυθεντική διότι είναι η πραγματική υποστατική μορφή του εικονιζόμενου και συνεπώς δεν είναι προϊόν και παράγωγο της τέχνης.

Γ. Κόρδης:  
Βυζαντινή εικονοποιία, μια έκφραση της πραγματικής εικονικότητας

Η αντίληψη αυτή που συνέδεε την αυθεντικότητα της εικόνας με τη διαφύλαξη της πραγματικής υποστατικής μορφής του εικονιζόμενου οδήγησε σε σταθεροποίηση των εικονογραφικών τύπων μετεικονομαχικά και συνεπώς σε μια εκ πρώτης όψεως εικαστική στατικότητα των μορφών. Η στατικότητα όμως αυτή κρινόμενη με τα δεδομένα της αισθητικής θεωρίας των βυζαντινών είναι έλλογη και αιτιολογημένη. Οι μορφές των εικονιζόμενων ως υποστατικό γεγονός είναι μοναδικές και συνεπώς δεν επιδέχονται μεταβολή και δημιουργική επεξεργασία. Αν όμως η σύνδεση της εικόνας με την υποστατική μορφή οδήγησε σε σχετική στατικότητα την εικονογραφία των εικονιζόμενων προσώπων, έδωσε πλέον ελευθερία στην εικαστική τους απόδοση. Και αυτό γιατί η αποδέσμευση της αυθεντικότητας από την περιγραφή του νοητού περιεχομένου επαναπροσδιόρισε τον ρόλο του εικαστικού στοιχείου, το οποίο πλέον δεν ήταν επιφορτισμένο με τη σισύφεια αποστολή να περιγράψει ένα επέκεινα νοητό περιεχόμενο, αλλά έγινε τρόπος εκφοράς και παρουσίασης της ήδη πραγματοποιημένης εικόνας.

**Η** ζωγραφική μετά την εικονομαχία αναλαμβάνει πλέον τον ρόλο να επεξεργαστεί την υποστατική μορφή-εικόνα ώστε αυτή να αναφερθεί κατάλληλα στον θεατή, ο οποίος με τη σειρά του αναβιβάζεται σε σημείο αναφοράς και άρα σε λόγο του έργου τέχνης. Η ζωγραφισμένη εικόνα υπάρχει ως προς τον θεατή και η εικαστική απόπειρα του ζωγράφου εστιάζεται στην αναζήτηση τρόπων για τη δημιουργία ενός συστήματος αναφοράς στο οποίο το εικονιζόμενο και ο θεατής θα αποτελούν μία ενότητα. Το αίτημα αυτό, προϊόν της ορθόδοξης εκκλησιολογίας που κατανοεί την Εκκλησία ως ενότητα όλων των ανά τους αιώνες πιστών με τον Χριστό, οδήγησε σε επιλογή ανάλογων εικαστικών επιλογών και έχτισε οριστικά το σύστημα της βυζαντινής ζωγραφικής που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί, κρινόμενο ως προς το αντίστοιχο της αναγεννησιακής φυσιοκρατικής ζωγραφικής, *πραγματική εικονικότητα*.

Στην αναγεννησιακή ζωγραφική το αίτημα είναι η δημιουργία αυτόνομου εικαστικού χωροχρόνου και άρα η ψευδαισθησιακή κατασκευή μιας άλλης εικονικής πραγματικότητας, ενός κλειστού συστήματος αναφοράς μέσα στο οποίο τα εικονιζόμενα προσδιορίζονται μεταξύ τους αλλά υπάρχουν αντι-





κείμενα στον θεατή, που ζει στη δική του πραγματικότητα. Αντίθετα στη βυζαντινή ζωγραφική ο χωρόχρονος της εικόνας ταυτίζεται με αυτόν των θεατών. Δεν υπάρχουν δύο αλλά μία και μοναδική πραγματικότητα, αυτή των θεατών. Σε αυτήν έρχονται τα εικονιζόμενα και σχετίζονται με τους θεατές προσδιοριζόμενα ως προς αυτούς. Στον βαθμό που οι χωροχρονικές διαστάσεις της εικόνας και των θεατών που ζουν στο παρόν ταυτίζονται δίνεται η δυνατότητα να γίνεται λόγος για πραγματική εικονικότητα αντιστικτικά ως προς την εικονική πραγματικότητα.

Η πραγμάτωση της πραγματικής αυτής εικονικότητας έγινε με χρησιμοποίηση εικαστικών μεθόδων και στοιχείων της ελληνικής τέχνης και κυρίως με τη χρησιμοποίηση του ρυθμού, γεγονός που αποδεικνύει κατά τη γνώμη μας και τον βαθύτατο ελληνικό χαρακτήρα της βυζαντινής ζωγραφικής. Ο ρυθμός όπως τον κατανόησε ο ελληνικός εικαστικός πολιτισμός είναι η διαχείριση των κινήσεων-ενεργειών μιας μορφής ώστε να δημιουργηθεί μια κατάσταση ακίνητης κίνησης η κινούμενης ακινησίας. Με τα δεδομένα αυτά η εν ρυθμώ εικαστική μορφή υπάρχει πλέον σε διαρκή αναφορά ως προς τον θεατή της και μάλιστα σε ένα διαρκές παρόν αφού ο χρόνος της προέρχεται από τη συναίρεση της στιγμής (κίνηση) και της αιωνιότητας (ακίνησια).

Ο ρυθμός ως εργαλείο σχετικοποίησης της εικαστικής μορφής ως προς τον θεατή χρησιμοποιήθηκε στη βυζαντινή ζωγραφική και στην οργάνωση της εσωτερικής της δομής και στο κάθετο επίπεδο της αναφοράς της ως προς τον χωρόχρονο του θεατή. Με τη ρυθμική αυτή οργάνωση η βυζαντινή εικόνα έπαψε να είναι απλή καταγραφή μιας ιστορικής μορφής του παρελθόντος και έγινε καταγραφή της σχέσης κοινωνίας που έχει το εικονιζόμενο με τους ζώντες θεατές. Η εικόνα έγινε ζώσα όχι μέσα από την ψευδαισθησιακή μίμηση της αναγεννησιακής ζωγραφικής αλλά με τη διαχείριση της ενέργειας της εικόνας και των χωροχρονικών της διαστάσεων. Η βυζαντινή εικόνα έρχεται στο παρόν χωρίς να χάνει την πραγματικότητά της και τη βαρύτητα της ιστορίας την οποία κουβαλά. Δείχνει το πώς η ιστορία γίνεται διαρκές παρόν το οποίο έτσι και διαμορφώνει.

Το μεγάλο μάθημα της βυζαντινής τέχνης είναι ότι η εικόνα δεν είναι υποχρεωτικά τρόπος φυγής από την πραγματικότητα αλλά μπορεί να είναι και τρόπος εμπλουτισμού του παρόντος με τη ζώσα παρουσία των απόντων. Η εικόνα μπορεί να είναι δρόμος που ενοποιεί τον χωρόχρονο και συνεπώς διευρύνει τα όρια της κοινωνίας παράγοντας δυνατότητες προσέγγισης της πολυπόθητης καθολικότητας που διασώζει τη ζωή.



## ΑΠΟ ΤΟΝ ΜΥΘΟ ΣΤΟΝ ΛΟΓΟ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΖΕΪΜΠΕΚΗΣ ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΗΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΤΗΣ ΓΚΡΕΝΟΜΠΛ

Οι φόβοι για την κυριαρχία της εικόνας και οι ενστάσεις εναντίον αυτής της προκατάληψης

**Σ**το μακρινό παρελθόν, ο Πλάτωνας διατύπωσε μια παράξενη αλλά πολύ υποβλητική θεωρία κατά της απεικόνισης.

Είπε πως οι εικόνες υπολείπονται των άλλων πραγμάτων που αποτελούν την οντολογική «επίπλωση» του κόσμου. Η δήλωση είναι παράξενη γιατί οι εικόνες είναι καθέκαστα αντικείμενα που εντοπίζουμε στον χώρο και τον χρόνο και δεν θα έπρεπε να υπάγονται σε ξεχωριστό οντολογικό καθεστώς. Θα έλεγε κανείς ότι οι εικόνες παραπλάνησαν προς στιγμήν τον Πλάτωνα. Συγχρόνως τις με τα πράγματα που δείχνουν, παρέβλεψε το γεγονός ότι οι εικόνες απλώς αναπαριστούν αυτά τα πράγματα - όπως τα πουλιά που παρέβλεψαν ότι τα ζωγραφιστά σταφύλια του Ζεύξη δεν ήταν πραγματικά σταφύλια και πήγαν να τα τσιμπήσουν με τα ράμφη τους.

Ωστόσο, ένα μέρος της σύγχρονης φιλοσοφίας έχει δικαιώσει αυτή τη στάση απέναντι στις εικόνες. Σύμφωνα με τη θεωρία της προσομοίωσης (*make-believe*) του Κένταλ Γουόλτον, δεν αντιλαμβανόμαστε τις εικόνες ως αναπαραστάσεις αλλά σαν να είναι τα ίδια τα απεικονιζόμενα. Έτσι οι εικόνες αποτελούν περίπτωση μιας ευρύτερης κατηγορίας, που υπάρχει ήδη στον Γκόμπριτζ, η οποία συμπεριλαμβάνει και τα παιγνίδια που χρησιμοποιούνται από τα παιδιά ως υποκατάστατα των πραγματικών εκδοχών τους. Η ισχύς αυτών των θεωριών προέρχεται από τις διασυνδέσεις τους με την έννοια της προσομοίωσης όπως έχει διαμορφωθεί στη φιλοσοφία του νου, αντλώντας στοιχεία από την ψυχολογία και τις νευροεπιστήμες. Σύμφωνα με αυτές τις θεωρίες, έχουμε μια ειδική νοητική ικα-

νότητα που αφιερώνεται αποκλειστικά στο να προσομοιώνουμε ή να φανταζόμαστε καταστάσεις. Η ικανότητα αυτή λειτουργεί ανεξάρτητα από τις πεποιθήσεις και τις επιθυμίες, δεν δεσμεύεται από αυτές, και αποτελεί εξήγηση της ικανότητάς μας να συμμετέχουμε σε μυθοπλασιακές καταστάσεις (παιγνίδια, κινηματογραφικές ταινίες, μυθιστορήματα). Η απεικόνιση εκμεταλλεύεται μια ειδική μορφή αυτής της ευρύτερης ικανότητας, που ονομάζεται *προσομοίωση αντίληψης* ή και *οιονεί οπτική αντίληψη*.

Οι θεωρίες αυτές παρουσιάζουν κάποιες ουσιαστικές ομοιότητες με τη θεωρία του Πλάτωνα. Ισχυρίζονται ότι η φύση των εικόνων τις καθιστά κατάλληλες για ειδικές νοητικές λειτουργίες, ότι οι λειτουργίες αυτές έχουν έναν βαθμό ανεξαρτησίας από διαδικασίες που συμβάλλουν στη γνώση και ότι διατηρούν προνομιούχα σχέση με τη μυθοπλασία. Η ομοιότητα οφείλεται μεταξύ άλλων στο γεγονός ότι η εικονική προσομοίωση παρουσιάζεται συχνά ως αυτοτελής σκοπός, στεγανοποιημένος από τον σχηματισμό (και την επιρροή) πεποιθήσεων και επιθυμιών. Μια πρόσφατη έννοια που θα μπορούσε επίσης να χρησιμοποιηθεί προς την ίδια κατεύθυνση είναι η «α-ποίηση» (*alief*, σε αντιπαράθεση με την *πειοίηση*, *belief*): οι εικόνες θα μπορούσαν να ενεργοποιούν αυτόματα ένα σύνολο αντιδράσεων που παρακάμπτουν τις μεταγενέστερες αλλά ορθολογικότερες γνωσιακές λειτουργίες, και ως εκ τούτου να αντιδρούμε με πρωτόγονο τρόπο απέναντί τους.

Έτσι, αν ήθελε κανείς να δώσει φιλοσοφική έγκριση στην εντύπωση ότι διατηρούμε φετιχιστικές σχέσεις απέναντι στις εικόνες, ότι οι εικόνες μάς ενθαρρύνουν να βιώνουμε εμπειρίες μέ-

σω υποκατάστατων ή σε κάποια εικονική πραγματικότητα, τότε, ως έναν βαθμό τουλάχιστον, θα έβρισκε στοιχεία στη σύγχρονη φιλοσοφία για να οικοδομήσει μια τέτοια θέση.

Ωστόσο, πιστεύω ότι δεν έχει νόημα ούτε να αμφισβητούμε ούτε να εξιμνούμε την «αξία των εικόνων». Σε τελική ανάλυση, δεν αξιολογούμε αντικείμενα, αλλά πράξεις που επιτελούνται με αντικείμενα. Η αισθητική θολώνει αυτή την αλήθεια κάθε φορά που ορίζει την απεικόνιση με βάση τη φαντασία, την προσομοίωση, την προσποίηση, ή άλλες ειδικές νοητικές στάσεις που στεγανοποιούνται από τα συστήματα πεποιθήσεων, επιθυμιών και αξιών και από ορθολογικές διαδικασίες. Βασικά, η απεικόνιση μας επιτρέπει να μεταφέρουμε πληροφορίες που οι λέξεις δεν μπορούν να μεταδώσουν. Δειγματοποιούν ιδιότητες για τις οποίες δεν υπάρχουν γλωσσικές περιγραφές, όπως τα σχήματα, οι χωρικές σχέσεις και οι κινήσεις. Αποτελούν εξαιρετικά πολύτιμη μορφή «προσθητικής αντίληψης»: φτάνει να σκεφτεί κανείς λίγα παραδείγματα: ακτινογραφίες, χάρτες, φωτογραφίες προσώπων. Οι εικόνες μπορούν επίσης να μας δείξουν τις σκέψεις των άλλων, από τα αισθητικά ιδανικά στη ζωγραφική ως τα νοητικά μοντέλα της πρακτικής σκέψης (το σχέδιο ενός τεχνίτη), από τα μοντέλα της θεωρητικής σκέψης (τα διαγράμματα του Φάινμαν) ως τις φαντασιώσεις της πορνογραφίας. Εξάλλου, ορισμένοι ψυχολόγοι ισχυρίζονται ότι οι νοητικές εικόνες είναι απαραίτητες για την κατοχή των εννοιών που χρησιμοποιούμε στην αφηρημένη σκέψη. Αν ισχύει κάτι τέτοιο, πλήττεται άμεσα ο παραδοσιακός διαχωρισμός μεταξύ εικόνων και υψηλότερων γνωσιακών λειτουργιών.

**Μια διαφορετική πηγή εικονοφοβίας είναι η ανησυχία ότι οι προτιμήσεις, αξίες και πεποιθήσεις των ατόμων χειραγωγούνται από πρακτικές που εκμεταλλεύονται την ισχύ των εικόνων**



&gt;&gt;

Μια διαφορετική πηγή εικονοφοβίας είναι η ανησυχία ότι οι προτιμήσεις, αξίες και πεποιθήσεις των ατόμων χειραγωγούνται από πρακτικές που εκμεταλλεύονται την ισχύ των εικόνων. Ήδη για να διατυπώσουμε αυτή την ανησυχία, δεχόμαστε ως προϋπόθεση ότι το περιεχόμενο των εικόνων μπορεί να επηρεάσει τα συστήματα πεποιθήσεων, επιθυμιών και αξιών μας. (Έτσι, αυτός ο φόβος πρέπει να διαχωριστεί από τον «φόβο της νηπιόπρεπιας» που εγκυμονούν οι θεωρίες της εικόνας-υποκατάστατου.) Αλλά, αν δεχθούμε ότι υπάρχει τέτοια επιρροή, τότε πρέπει επίσης να παραδεχθούμε ότι οι εικόνες θα επηρεάζουν τις πεποιθήσεις και αξίες των ατόμων ανάλογα με το περιεχόμενό τους. Το πρόβλημα δεν θα είναι η απεικόνιση καθατή, αλλά οι ιδέες που εκφράζονται μέσω αυτών - και τούτο, ανεξαρτήτως

του πώς (σε ποιο αναπαραστατικό μέσο) εκφράζονται.

**Η** τεχνολογία έχει καταστήσει την απεικόνιση πιο άμεσα προσαρμόσιμη στη ζήτηση, με αποτέλεσμα να πλημμυρίζουμε από τις φαντασιώσεις άλλων υποκειμένων οι οποίες, την εποχή που υπήρχε μόνο η ζωγραφική, θα είχαν μείνει κλεισμένες στον δικό τους νοητικό κόσμο. Κάτι παρόμοιο συμβαίνει με τον γραπτό λόγο στο Διαδίκτυο. Ο λόγος είναι εξαιρετικά ισχυρό μέσο για τη μεταβίβαση αξιών και πεποιθήσεων, θέμα που αποτελούσε άλλοτε το αντικείμενο μελέτης της ρητορικής. Ωστόσο, αυτό δεν μας οδήγησε να αμφισβητήσουμε τη γλώσσα· εξάλλου, δεν είχαμε τέτοια επιλογή. Αλλά ούτε και στο θέμα των εικόνων έχουμε επιλογή, διότι οι εικόνες είναι έκφραση της αντίληψης όπως οι λέξεις είναι έκφραση των

εννοιολογικών σκέψεων. Ποιος πρέπει, λοιπόν, να είναι ο στόχος της κριτικής μας; Το Διαδίκτυο; Η τηλεόραση; Ίσως δεν πρέπει να αναζητούμε στόχους απλώς επειδή είναι ευκρινείς. Οι αναπαραστάσεις που καταναλώνει ένα υποκείμενο και ο τρόπος που τις χρησιμοποιεί εκφράζουν την ποιότητα των αξιών και πεποιθήσεων του γενικότερα, όχι την ποιότητα του τεχνολογικού ή αναπαραστατικού μέσου.

Ο στόχος των ανησυχιών μας για τις εικόνες δεν μπορεί να είναι η απεικόνιση καθατή. Ούτε μπορεί να είναι ορισμένα είδη χρήσεων των εικόνων. Μια δεδομένη χρήση εικόνας ως υποκατάστατο δεν είναι υποχρεωτικά μεμπτή, ενώ μια δεδομένη χρήση εικόνας για πληροφόρηση μπορεί να είναι. Έτσι, ο στόχος της κριτικής μας γίνεται ένα ετερόκλητο σύνολο πράξεων που χρησιμοποιούν εικόνες, τις οποίες μπορούμε να πα-

ρατάξουμε δίπλα σε ένα σύνολο μεμπτών πράξεων που χρησιμοποιούν τον γραπτό ή τον προφορικό λόγο.

Το σφάλμα της στάσης του Πλάτωνα είναι ασήμαντο όταν το συγκρίνει κανείς με την προσπάθεια που κατέβαλε - ειδικά, δεδομένων των περιορισμένων μέσων της εποχής του - να εντάξει την απεικόνιση στις ευρύτερες αναζητήσεις της φιλοσοφίας περί αντίληψης, πεποιθήσεως, αλήθειας και αξιών. Σήμερα οι φιλοσοφικές μας γνώσεις για την απεικόνιση υστερούν πολύ σε σχέση με τις γνώσεις μας για τη γλώσσα. Ειδικότερα, το σημαντικό θέμα του πώς επηρεάζουν τις πεποιθήσεις και προτιμήσεις τα περιεχόμενα των εικόνων έχει απασχολήσει ελάχιστα τη φιλοσοφία. Ωστόσο, ο τομέας έχει προχωρήσει αρκετά για να γνωρίζουμε ότι δεν δικαιολογείται πλέον μια κριτική φιλοσοφική στάση απέναντι στην απεικόνιση.

## Η ΔΑΙΜΟΝΟΠΟΙΗΣΗ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ

Δ. ΝΙΚΟΛΙΝΑΚΟΣ ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ

Οι εικόνες είναι έκφραση της αντίληψης όπως οι λέξεις είναι έκφραση των εννοιολογικών σκέψεων

**Ε**να σενάριο το οποίο έχει γίνει αρκετά δημοφιλές στον καλλιτεχνικό χώρο, καθώς και στις πολιτισμικές μελέτες, και του οποίου βασικός εισηγητής είναι ο Baudrillard, έχει ως εξής: Η σύγχρονη καταναλωτική κοινωνία είναι κοινωνία του θεάματος, όπου κυριαρχεί η λατρεία των εικόνων. Οι εικόνες είναι παντού και η συνεχής παρουσία τους έχει αποκτήσει τον χαρακτήρα τρομοκρατικής δραστηριότητας, εφόσον καταστρέφει την πραγματικότητα. Παρά το γεγονός ότι οι εικόνες χρησιμοποιούνται με την υπόσχεση να κάνουν διαφανή την πραγματικότητα, η χρήση τους έχει εντελώς διαφορετικό αποτέλεσμα. Μετατρέπουν τα αντικείμενα που αναπαριστούν σε αδιαφανή ή αόρατα. Οι εικόνες λειτουργούν ως πέπλο, το οποίο, ως προέκταση της υποκειμενικότητας, δεν επιτρέπει στο υποκείμενο να έχει πρόσβαση σε μια αντικειμενική πραγματικότητα πέρα από αυτές. Επειδή οι εικόνες έχουν αποκτήσει την ανεξαρτησία τους, έχουν χάσει τον αναπαραστατικό τους χαρακτήρα. Στην καλύτερη περίπτωση, η μόνη αναπαραστατικότητα που διατηρούν είναι αυτή των άλλων εικόνων. Το τελικό αποτέλεσμα είναι η αντικατάσταση της πραγματικότητας με μια εικονική πραγματικότητα (virtual reality) ή υπερπραγματικότητα (hyperreality), η οποία συγκροτείται από ομοιώματα (simulacra). Η συνεχής αύξηση των εικόνων μειώνει σταδιακά την αναπαραστατική λειτουργία τους και, κατ'επέκταση, την αναφορά τους στην πραγματικότητα. Όπως εξηγούν ο Rawlett και ο Τρίφοβας, οι εικόνες, οι οποίες χαρακτηρίζονται ως «το ψευδές» ή ως «σατανικές», είναι ο εχθρός



της πραγματικότητας, εφόσον την έχουν αντικαταστήσει έτσι ώστε να μετατραπούν οι ίδιες σε αντικείμενα. Το σενάριο αυτό θα έπρεπε να μας προβληματίσει. Οποια και να είναι η αξία αυτής της προσέγγισης ως εργαλείο ανάλυσης κάποιων κοινωνικών φαινομένων, δεν παύει να είναι προβληματική όταν προτείνεται ως μια γενική τοποθέτηση για τον τρόπο λειτουργίας των εικόνων. Η άποψη ότι το πραγματικό έχει μετατραπεί στην «έρημο» του υπερπραγματικού ή ότι οι εικόνες έχουν χάσει την αναπαραστατική τους λειτουργία φαίνεται να εστιάζεται σε κάποιες βασικές λειτουργίες των εικόνων σε βάρος κάποιων άλλων. Αυτή την άποψη μπορούμε να την

υποστηρίξουμε με τις ακόλουθες σύντομες παρατηρήσεις. Οι ορθές απεικονιστικές αναπαραστάσεις συχνά παραμορφώνουν κάποιες από τις ιδιότητες του αντικείμενου που αναπαριστούν έτσι ώστε να εκπληρώσουν το αναπαραστατικό τους έργο (όπως συμβαίνει, λόγω χάριν, με μια «καρικατούρα»). Η διαστρέβλωση χρησιμοποιείται συχνά από αυτές τις αναπαραστάσεις έτσι ώστε να λειτουργήσουν σωστά. Το ίδιο ισχύει και για τις αναπαραστάσεις που συναντάμε στις επιστήμες. Όπως έχει επιχειρηματολογήσει ο Van Fraassen, πολλές από τις αναπαραστάσεις που χρησιμοποιούνται από τις επιστήμες, και σε αντίθεση με αυτό το οποίο συχνά πιστεύουμε,

**Ζ. Μποντριγιάρ, ο εισηγητής της κοινωνίας του θεάματος**

βασίζονται στην ομοιότητα, ακριβώς όπως και οι εικόνες που χρησιμοποιούνται από τα ΜΜΕ. Αν οι εικόνες είναι ένα βασικό εργαλείο το οποίο χρησιμοποιεί η επιστήμη - η οποία έχει επιδείξει την ικανότητά της να κατανοεί τον κόσμο -, τότε πρέπει να αποδεχθούμε ότι οι εικόνες έχουν τη δύναμη να αναπαριστούν με ορθό τρόπο, παρά τις διάφορες παραμορφώσεις που μπορεί να ενσωματώνουν.

Μια άλλη ικανότητα των εικόνων είναι ότι μπορούν να αναπαραστήσουν άλλες εικόνες. Αυτή η λειτουργία εξαρτάται από τον τρόπο που χρησιμοποιούνται οι εικόνες και από το πλαίσιο στο οποίο αναπτύσσονται. Όπως έχει επιχειρηματολογήσει ο Dretske, το τι και πώς των αναπαραστάσεων λαμβάνει χώρα μέσα σε κάποιο πλαίσιο ή σύστημα αναπαραστάσεων και πρέπει να γνωρίζουμε το σύστημα έτσι ώστε να αξιολογήσουμε τη λειτουργία κάποιας αναπαράστασης. Μια απλή ματιά σε μια εικόνα μπορεί να μη μας επιτρέψει να κατανοήσουμε τη λειτουργία της. Η ίδια εικόνα σε διαφορετικά πλαίσια μπορεί να χρησιμοποιηθεί με διαφορετικό τρόπο και πρέπει να γνωρίζουμε το σύστημα καθώς και το πλαίσιο στο οποίο ανήκει για να κατορθώσουμε να την κατανοήσουμε. Αλλά το γεγονός ότι οι εικόνες μπορούν να αναπαραστήσουν άλλες εικόνες δεν σημαίνει ότι η ικανότητά τους να αναπαραστήσουν τον κόσμο έχει ξεπεραστεί. Οι εικόνες είναι και αυτές αντικείμενα με φυσικές ιδιότητες και δεν υπάρχει λόγος για τον οποίο θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι υπάρχει κάτι το ιδιαίτερο στο γεγονός πως εικόνες μπορούν να αναπαραστήσουν άλλες εικόνες. Επίσης, όταν ο Baudrillard ισχυρίζεται ότι οι εικόνες έχουν χάσει την ικανότητά τους να αντικατοπτρίζουν τον κόσμο



και ότι η απώλεια αυτή μας έχει οδηγήσει στην υπερπραγματικότητα, περιγράφει με έναν μάλλον μελοδραματικό τρόπο μια από τις συνηθισμένες λειτουργίες των εικόνων. Οι εικόνες, όπως και οι γλωσσικές προτάσεις, έχουν την ικανότητα να απεικονίζουν καταστάσεις οι οποίες δεν υπάρχουν, π.χ., ένα κινηματογραφικό έργο επιστημονικής φαντασίας ή ένα περιβάλλον εικονικής πραγματικότητας. Το ίδιο συμβαίνει και με απεικονιστικές αναπαραστάσεις στην επιστήμη, π.χ., εικόνες που αναπαριστούν μελλοντικές κλιματικές καταστάσεις. Το γεγονός ότι αυτές οι εικόνες αναπαριστούν καταστάσεις οι οποίες δεν υπάρχουν δεν μας επιτρέπει να αποδεχθούμε τα συμπεράσματα του Baudrillard. Αυτή είναι μια βασική λειτουργία των εικόνων με την οποία έχουμε εξοικειωθεί και η οποία είναι ένας από τους βασικότερους λόγους που μας ελκύουν σε αυτές.

**Ε**να άλλο χαρακτηριστικό των εικόνων είναι ότι συχνά επιδεικνύουν τις ίδιες ιδιότητες με τις οπτικές αντιληπτικές εμπειρίες οι οποίες μάς φέρνουν σε επαφή με τον κόσμο. Για παράδειγμα (όπως μας υπενθυμίζει ο Lopes), πολλές εικόνες παρουσιάζουν ένα κομμάτι του κόσμου από κάποιο σημείο θέασης (προοπτική), τα αντικείμενα αποκρύπτουν άλλα αντικείμενα (απόκρυψη/occlusion) κ.ο.κ. Αυτά τα κοινά χαρακτηριστικά μάς οδηγούν σε μια άλλη υπόθεση η οποία αποτελεί μια σημαντική περιοχή έρευνας στη Γνωσιακή Επιστήμη. Σύμφωνα με αυτή την υπόθεση (που αναπτύσσει με ταξύ άλλων ο Tye), ο νους χρησιμοποιεί νοητικές αναπαραστάσεις οι οποίες έχουν απεικονιστικές ιδιότητες. Το φιλοσοφικό και επιστημονικό έργο το οποίο ασχολείται με αυτή την υπόθεση στοχεύει στην κατανόηση του τρόπου με τον οποίο οι απεικονιστικές νοητικές αναπαραστάσεις επιτρέπουν να διατηρήσουμε επαφή με τον κόσμο και μέσω αυτού να κατανοήσουμε καλύτερα τις εικόνες που χρησιμοποιούμε στην καθημερινή μας ζωή - αλλά και το αντίστροφο. Δηλαδή, κατανοώντας τον τρόπο λειτουργίας των εικόνων έχουμε τη δυνατότητα να κατανοήσουμε και τον τρόπο λειτουργίας των νοητικών απεικονιστικών αναπαραστάσεων. Αν αυτές οι παρατηρήσεις είναι ορθές, τότε η δαιμονοποίηση των εικόνων δεν είναι μια ικανοποιητική προσέγγιση εφόσον δεν μας επιτρέπει να εκτιμήσουμε πλήρως τον πολυδιάστατο χαρακτήρα τους.

**ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

Baudrillard, J. 1987. *The Evil Demon of Images*.  
 Baudrillard, J. 1994. *Simulacra and Simulation*.  
 Dretske, F. 1995. *Naturalizing the Mind*.  
 Lopes, D. 1996. *Understanding Pictures*.  
 Pawlett, W. 2007. *Jean Baudrillard: Against Banality*.  
 Trifonova, T. 2007. *The Image in French Philosophy*.  
 Tye, M. 1991. *The Imagery Debate*.  
 Van Fraassen, B. C. 2008. *Scientific Representation: Paradoxes of Perspective*.



«Φαντομάς», είδος λαϊκής φιλικής περιπέτειας

# Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΟΠΤΙΚΗ

ΧΡΗΣΤΟΣ ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΠΟΥΛΟΣ ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΠΛΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

## Η σύμφυτη σχέση ρεαλισμού και αληθοφάνειας με τον κινηματογράφο

**Ο**ταν δημιουργείται ο κινηματογράφος στα τέλη του 19ου αιώνα, ως αποτέλεσμα μακράς διαδικασίας τεχνολογικών επιτεύξεων, αναζητήσεων και κοινωνικο-ιδεολογικών προταγμάτων (κρίση στην αναπαραστατική ζωγραφική, εφεύρεση της φωτογραφίας και κυριαρχία της ρεαλιστικής αντίληψης στην κοινωνία), γίνεται σαφές πως πρόκειται για ένα καινούργιο μέσο που καταγράφει με μεγάλη ακρίβεια - σημειολογικά θα λέγαμε αναλογία - τον φυσικό κόσμο, δημιουργώντας την αίσθηση της τέλει αναπαράστασης της πραγματικότητας. Ο δρόμος, ωστόσο, για το πέρασμα από την τεχνική στην τέχνη και το λαϊκό θέαμα ήταν ακόμη μακρύς. Στα πρώτα χρόνια ζωής του ο κινηματογράφος, διαμέσου των ζουρνάλ, λειτουργούσε ως ένα τεχνολογικό αξιόπεριεργό που συμπλήρωνε τη μικροαστική ψυχαγωγία, αποτυπώνοντας τη ζωή εντός ενός οικείου για τον καθένα πλαισίου. Στη συνέχεια, όμως, για αρκετά χρόνια παρέμεινε στο πεδίο της ανυποληψίας αφού η αστική τάξη και οι διανοούμενοι της εποχής περιφρόνησαν το μέσο αυτό, θεωρώντας το ανάξιο λόγου και

συνώνυμο της λαϊκής και φτηνής διασκέδασης. Καθόλου τυχαία, επίσης, οι τεχνολογικές καινοτομίες, όπως το χρώμα και ο ήχος, αν και ήταν γνωστές ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα, άργησαν να εισαχθούν στον κινηματογράφο, εφόσον για το μέσο αυτό και την εμπορική και βιομηχανική του εκμετάλλευση δεν ενδιαφέρθηκαν εξ αρχής οι κυρίαρχες ελίτ, με ελάχιστες εξαιρέσεις, όπως της Ιταλίας. Έτσι, στις αρχές του 20ού αιώνα ο κινηματογράφος λειτουργούσε αποκλειστικά στο πεδίο του λαϊκού θεάματος για τα υποτελή κοινωνικά στρώματα, μέσα από ένα πανηγυριώτικο θέαμα το οποίο ανακαλούσε για τους ξεριζωμένους κατοίκους των πόλεων, πρώην αγρότες, μνήμες των λαϊκών τους τελετουργιών και παραδόσεων (σινεβαριετέ). Από το 1910 όμως περίπου και μετά η διαμόρφωση συνθηκών κατάλληλων για την οικονομική και εμπορική εκμετάλλευση του κινηματογράφου, σε συνδυασμό με τη δημιουργία ενός νέου αστικού κοινού, θα οδηγήσει στη διαμόρφωση των μοντέλων λαϊκού θεάματος τα οποία θα συγκεράσουν, ταυτόχρονα, τις διαφορετικές παραδόσεις του νέου μέσου: το μπουρλέσκ, το θαυμαστό και το φανταστικό, από τη μία πλευρά, προερχόμενα άμεσα από τις παραδοσια-

κές μορφές ψυχαγωγίας, και τα μοντέλα ρεαλιστικού θεάματος, από την άλλη πλευρά, όπως η ταινία συνέχειας, το περιπετειώδες, το γουέστερν και το αστυνομικό είδος, προερχόμενα άμεσα από τις νέες συνθήκες ρεαλιστικής αντίληψης και πρακτικής. Η επικράτηση και κυριαρχία του χολιγουντιανού αφηγηματικού κινηματογράφου των ειδών ξεκινάει, στην ουσία, στη διάρκεια του Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου και τυπικά με την προβολή της ταινίας του Γκρίφιθ *Η γέννηση ενός έθνους* το 1915. Την ίδια ακριβώς εποχή οι διάφορες ευρωπαϊκές πρωτοπορίες θα ξεκινήσουν την αμφισβήτηση της παραδοσιακής και ακαδημαϊκής τέχνης μέσα από μια έντονη πολεμική, πιστεύοντας πως η δική τους πρόταση - πολλοί αναφέρονταν σε αυτήν με τον όρο αντι-Τέχνη - θα μπορούσε να λειτουργήσει ως όργανο συνειδητοποιήσεως και αλλαγής της κοινωνικής πραγματικότητας. Η δυτικοευρωπαϊκή διάνοηση και η καλλιτεχνική αβανγκάρντ προσεγγίζει τον κινηματογράφο στα μέσα της δεκαετίας του 1920, με πολλά χρόνια καθυστέρηση σε σχέση με τη ζωγραφική, τη λογοτεχνία, τη μουσική, την αρχιτεκτονική, με αποτέλεσμα οι πρώτες ταινίες της πρωτοπορίας - νταντά, αφηρημένη τέχνη, φουτουρισμός - να εμφανιστούν >>



>> μόλις στα μέσα του 1920. Οι ταινίες αυτές προβάλλονται σε περιορισμένο κοινό, παρουσιάζουν διαφορετική προσέγγιση στον τρόπο παραγωγής και διανομής τους και επιχειρούν να ανταρρατεθούν στον αφηγηματικό κινηματογράφο, απορρίπτοντας την υπόθεση και την πλοκή, αποδιρθρώνοντας τις αφηγηματικές σταθερές, χτυπώντας την αστική ηθική και αισθητική, προβάλλοντας το όνειρο και επιδιώκοντας, τέλος, έναν «καθαρό» κινηματογράφο ως αυτόνομη τέχνη. Ένας εξαιρετικός τίτλος για να περιγράψει κανείς τις προσπάθειες που κατέβαλαν τα ποικιλώνυμα καλλιτεχνικά κινήματα της αβανγκάρντ των τριών πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα για τη μελέτη της εικόνας και τις πολλαπλές διαμεσολαβήσεις της είναι αυτός που αναφέρει ο θεωρητικός του κινηματογράφου Κρακάουερ ως *Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*.

Η θεωρία της σχετικότητας του Αϊνστάιν, το σπάσιμο των απόλυτων κατηγοριών του χώρου και του χρόνου και η συνέχεια του χωροχρόνου, η φιλοσοφία του Μπερξόν σχετικά με την ενόραση και τη δύναμη της ζωικής ορμής, ο Φρόιντ και οι έρευνες για το υποσυνείδητο επηρεάζουν άμεσα τους καλλιτέχνες της εποχής. Ωστό-

σο, πρέπει να έχουμε υπόψη μας πως οι περισσότεροι από τους εκπροσώπους της αβανγκάρντ στα πρώτα τους βήματα στον χώρο του κινηματογράφου ήταν κυρίως ζωγράφοι, όπως ο Εγκελινγκ, ο Ρίχτερ, ο Λεζέ, και πειραματίστηκαν με το νέο μέσο για να επιλύσουν, στην ουσία, αισθητικές αναζητήσεις και προβληματισμούς σε συνάρτηση με τον στατικό χώρο της ζωγραφικής. Γι' αυτό και οι ταινίες αυτές χαρακτηρίστηκαν «κινούμενη ζωγραφική» και «ζωντανεμένα σχέδια». Επιχείρησαν, έτσι, να περάσουν από τις τέχνες του χώρου, για να θυμηθούμε τον κλασικό διαχωρισμό των τεχνών από τον Λέσινγκ, σε αυτές του χρόνου.

**Ο** σουρεαλισμός, από την άλλη μεριά, που εμφανίζεται στον κινηματογράφο στα τέλη της δεκαετίας του '20, επιμένει στη φυσική αναλογία και αναπαράσταση. Για τους σουρεαλιστές το φιλμ, όπως εξάλλου και για όλους τους καλλιτέχνες της αβανγκάρντ, δεν ήταν μια απλή αντανάκλαση του πραγματικού κόσμου αλλά μια δυνατότητα φορμαλιστικής μεταφοράς σε αυτό που περισσότερο τους ενδιέφερε: το όνειρο, ο απόλυτος έρωτας, η σεξουαλικότητα, η κριτική στην αστική ηθική και υποκρισία της εποχής

τους, η εξερεύνηση του ασυνείδητου, ο εσωτερικός κόσμος. Σε αντίθεση, όμως, με τους παλαιότερους πρωτοποριακούς καλλιτέχνες - λόγου χάριν τον Εγγελινγκ ή τον Ρούτμαν - οι σουρεαλιστές μεταπηδούν από τη ρυθμικότητα και την αφαιρετικότητα του *cinéma pur* στο περιεχόμενο και την αναπαράσταση του πραγματικού, που δεν αντιστρατεύονται. Η αναπαράσταση του φυσικού χώρου μετατρέπεται σε εσωτερική αναπαράσταση και πραγματικότητα. Οι σουρεαλιστές δημιουργοί, σε αντίθεση με άλλους αβανγκαρντιστές της εποχής, φαίνεται να κατανοούν τη σημασία του κινηματογράφου στην αναπαράσταση της πραγματικότητας, δηλαδή το ζήτημα της αναλογίας, καθώς και τη σύμφυτη σχέση του ρεαλισμού και της αληθοφάνειας με τον κινηματογράφο από τη στιγμή της γέννησης του νέου μέσου. Γι' αυτό και έρχονται σε αντίθεση με τις αφηρημένες ταινίες. «Όσο ικανή κι αν είναι η αφαίρεση να συλλάβει και να κατατάξει το ανθρώπινο πνεύμα, δεν μπορεί κανείς παρά να μείνει αδιάφορος μπροστά στις σκέτες γεωμετρικές φόρμες, χωρίς δική τους αυτόνομη σημασία» δηλώνει ο Αρτό. Επιπλέον, οι σουρεαλιστές δείχνουν να κατανοούν πως το αίσθημα κατοχής πάνω στο αντικείμενο μέσω της εικόνας του συντελείται στον κινηματογρά-

**Στον κινηματογράφο, λοιπόν, δεν αναπλάθουμε μια εικόνα στη φαντασία κατά το δοκούν· η εικόνα είναι εκεί έτοιμη, και είναι υποχρεωμένη να μοιάζει με την πραγματικότητα για να θεωρηθεί πραγματική.**

φο διαμέσου του συντονισμού της παθητικής ροής της συνείδησης με τη φιλική ροή. Γι' αυτό και θεωρούν πως ο κινηματογράφος είναι το μέσον που θα μπορούσε να αναπαραστήσει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τα όνειρα και τη λειτουργία του ασυνείδητου. Σε αντίθεση με τις άλλες μορφές τέχνης, όπως τη ζωγραφική, στον κινηματογράφο εισάγεται το μερικό διάμεσο του χρόνου, ο οποίος αναδιατάσσεται, συστέλλεται ή διαστέλλεται χάρη στην τεχνική του μοντάζ. Η κύρια αντίφαση, ωστόσο, είναι πως στη βάση του ο κινηματογράφος παραμένει βαθύτατα αναπαραστατικός και γι' αυτό προβάλλει επιτακτικά στους κύκλους των πρωτοποριών το αίτημα για έναν λαϊκό κινηματογράφο - ως θυμηθούμε τη λατρεία των νεαρών σουρεαλιστών το 1915-16 για τις ταινίες σε συνέχειες (*Φαντομάς, Περί Βιτ*) και τον επεισοδιακό κινηματογράφο.

Στον κινηματογράφο, λοιπόν, δεν αναπλάθουμε μια εικόνα στη φαντασία κατά το δοκούν· η εικόνα είναι εκεί έτοιμη, και είναι υποχρεωμένη να μοιάζει με την πραγματικότητα για να θεωρηθεί πραγματική. Ακόμη και αν οι ρεαλιστικές ταινίες δεν είναι ποτέ η εικόνα του κόσμου αυτού καθαυτού, οφείλουν, ωστόσο, να δομηθούν κατ' εικόνα του κόσμου αυτού.

## ΑΠΟ ΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΟΥ ΜΑΚΡΥΓΙΑΝΝΗ ΣΤΗΝ ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ ΤΑΞΗ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΠΑΥΛΟΠΟΥΛΟΣ ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

Διαδρομές της έντυπης εικόνας στην Αθήνα από τον 19ο στον 21ο αιώνα και η μελλοντική της πορεία

**Τ**ο 1839 εκτέθηκαν στην Αθήνα, στο σπίτι του Μακρυγιάννη, οι εικονογραφίες της Επανάστασης του 1821, έργα λαϊκών καλλιτεχνών, με επώνυμο μάλλον προσχηματικό, των Ζωγράφων. Είχαν φιλοτεχνηθεί καθ' υπαγόρευση του στρατηγού. «Επαιρνα τον ζωγράφο και βγαίναμε εις τους λόφους και το 'λεγα: "Έτσι είναι εκείνη η θέση, έτσι εκείνη· αυτός ο πόλεμος έτσι έγινε· αρχηγός ήταν των Ελλήνων εκείνος, των Τούρκων εκείνος"» αφηγείται ο Μακρυγιάννης στα *Απομνημονεύματά* του. Ετοιμάστηκαν πέντε σειρές και παρουσιάστηκαν σε τραπέζι, στο οποίο είχαν προσκληθεί Έλληνες και ξένοι αυλικόι, πολιτικοί, στρατηγοί, φιλέλληνες, οι πρεσβευτές των τριών Μεγάλων Δυνάμεων - διακόσιοι πενήντα άνθρωποι. Η εναρκτήρια έκθεση του νέου ελληνικού κράτους είχε εγκαινιαστεί με κάθε επισημότητα, αλλά δεν την πρόσεξαν παρά μόνον κάποιοι ενθουσιώδεις Έλληνες αγωνιστές.

Κατά τις επόμενες δεκαετίες του 19ου αιώνα, αν ήθελε κανείς να δει έργα τέ-

χνης στην Αθήνα, θα έπρεπε να επισκεφθεί το Πανεπιστήμιο, το Πολυτεχνείο, το Ζάππειο, το Δημαρχείο, ή να περάσει από ναούς, υπουργεία, σχολεία, συλλόγους, λέσχες, σπίτια, ξενοδοχεία, γραφεία εφημερίδων, κυρίως όμως να μπει σε εμπορικά καταστήματα, οι βιτρίνες των οποίων λειτουργούσαν ως περιστασιακά εκθετήρια, και στα εργαστήρια των καλλιτεχνών. Η αύξηση των ατομικών εκθέσεων στα καταστήματα και στα εργαστήρια είναι θεαματική μέσα στις δεκαετίες: έτσι, τη δεκαετία του 1850 μετράμε μία έκθεση στο Πολυτεχνείο, μία σε ξενοδοχείο και τέσσερις εκθέσεις σε εργαστήρια· τη δεκαετία του 1860 δύο εκθέσεις στο Πολυτεχνείο, μία σε ναό, μία σε σπίτι, δύο εκθέσεις σε καταστήματα και πέντε σε εργαστήρια· τη δεκαετία του 1870 μία έκθεση στο Δημαρχείο, μία στην πλατεία του Πανεπιστημίου, μία σε ναό, είκοσι μία εκθέσεις σε καταστήματα-γραφεία και δώδεκα σε εργαστήρια· τη δεκαετία του 1880 μία έκθεση σε υπουργείο, δύο σε Δημαρχεία, μία σε λέσχη, μία σε γραφείο εφημερίδας, μία σε σχολείο, μία σε θέατρο, πενήντα πέντε εκθέσεις σε καταστήματα και είκοσι τρεις σε ερ-



γαστήρια. Ο Γεώργιος Βιζυηνός (1849-1896), σε άρθρο του για την κατάσταση των εικαστικών τεχνών κατά την 25ετηρίδα της βασιλείας του Γεωργίου του Α' (*Εφημερίς*, 19 Οκτωβρίου 1888), διαπίστωνε με αρκετή δόση

**Γ. Ζωγράφος, ο εικαστικός του ελληνικού αγώνα**

σαρκασμού: «Τα εργαστήρια των παρ' ημίν καλλιτεχνών ομοιάζουν προς τα μοναδικά εκείνα των τουρκοκρατούμενων χωρών παντοπωλεία, εν οίς, πλην των όσα εξοδεύονται, ευρίσκετε και τινα εύμορφα πράγματα μπόχοντα