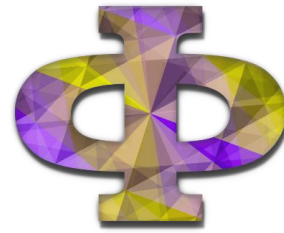




ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΝ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ



ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
«ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ»

---

ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ: ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΓΟΓΟΛΟΣ

• ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ •

για την απόκτηση Διπλώματος Μεταπτυχιακών Σπουδών  
στην ειδίκευση: «ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ ΚΑΙ ΤΩΝ ΙΔΕΩΝ»

Όψεις της αισθητικής του εικοστού αιώνα:  
«Από το τέλος της αύρας στην έρημο του  
πραγματικού»

Επιβλέπων: Καθηγητής Γεώργιος Αραμπατζής

Μέλη τριμελούς επιτροπής: Καθηγητής Ευάγγελος Πρωτοπαπαδάκης  
Επίκουρη Καθηγήτρια Μαρία Χωριανοπούλου

ΑΘΗΝΑ, 2024

Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών, Σχολή  
Τμήμα Φιλοσοφίας, Γεώργιος Γόγολος © 2024

Με την επιφύλαξη παντός δικαιώματος

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα.

Οι απόψεις και θέσεις που περιέχονται σε αυτήν την εργασία εκφράζουν τον συγγραφέα και δεν πρέπει να ερμηνευθεί ότι αντιπροσωπεύουν τις επίσημες θέσεις του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

## ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Φτάνοντας στο τέλος των μεταπτυχιακών μου σπουδών, νιώθω καταρχάς την ανάγκη να ευχαριστήσω το σύνολο των διδασκόντων του ΠΜΣ Φιλοσοφία. Αισθάνομαι ευγνώμων που είχα την τύχη να παρακολουθήσω τα υψηλού επιπέδου μαθήματά τους και να εξελιχθώ μέσα από αυτά. Ιδιαίτερω, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Καθηγητή και διευθυντή του ΠΜΣ, κύριο Γεώργιο Αραμπατζή. Οι εξαιρετικές διαλέξεις του αποτέλεσαν σημαντική πηγή έμπνευσης και ήταν καταλυτικές στην απόφασή μου να καταπιαστώ με το συγκεκριμένο θέμα στην έρευνά μου. Η παρουσία του από τον ρόλο του επιβλέποντος καθηγητή υπήρξε για μένα εμπνευστική και απελευθερωτική, και μου προσέφερε την απαραίτητη σιγουριά ώστε να λειτουργήσω απρόσκοπτα και να μπορέσω να απολαύσω τη συγγραφή της διπλωματικής μου εργασίας. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω τους ανθρώπους της γραμματείας που όποτε χρειάστηκε μας παρείχαν με ευγένεια και υπομονή την βοήθειά τους. Τέλος, ευχαριστώ τους δικούς μου ανθρώπους που στέκονται πάντα δίπλα μου, πιο ξεχωριστά όμως τη σύντροφό μου Βάσια, που με την κατανόηση και την υποστήριξή της όλο αυτό το διάστημα, με βοήθησε να δείξω την απαραίτητη αφοσίωση στο πολύ απαιτητικό αντικείμενο της Φιλοσοφίας.

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία στηρίζεται στις αισθητικές ιδέες του Walter Benjamin και σε κάποια σημεία της φιλοσοφίας του Jean Baudrillard με στόχο να σκιαγραφήσει όψεις της αισθητικής του εικοστού αιώνα, αλλά και τις προεκτάσεις αυτών σε άλλα πεδία της φιλοσοφίας. Ο Walter Benjamin είναι αυτός που πρώτος θέτει με πολύ δυναμικό τρόπο το ζήτημα της καταλυτικής επιρροής της τεχνολογίας στη δομή του συστήματος των αισθήσεων και στις διαδικασίες που αφορούν την τέχνη. Η εργασία επικεντρώνεται στις θέσεις που αναπτύσσει στο δοκίμιό του για *Το Έργο Τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*. Μελετά τί σηματοδοτεί το τέλος της αύρας του έργου τέχνης και ποια είναι τα επακόλουθα της αύξησης της σημασίας έκθεσης έναντι της λατρευτικής αξίας (κεφάλαιο 2). Ακολουθώντας τους συλλογισμούς του, εξετάζουμε γιατί ο Benjamin υποστηρίζει ότι η φωτογραφία και ο κινηματογράφος τροφοδοτούν μια βαθιά αλλαγή στη φύση της σχέσης του θεατή με το έργο τέχνης. Στεκόμαστε στους λόγους που κατά τον Benjamin αυτό αποτελεί μια προοδευτική μετατόπιση σε αντίθεση με άλλους φιλοσόφους της εποχής του, οι οποίοι έβλεπαν με απαισιοδοξία την διείσδυση της τεχνολογίας στην τέχνη (κεφάλαιο 3 & 4). Στο 5ο κεφάλαιο γίνεται αναφορά στον ντανταϊσμό, καθώς και μια αποτίμηση της παρουσίας του στην ιστορία της τέχνης υπό το πρίσμα της φιλοσοφικής σκέψης του Benjamin. Αναδεικνύονται οι απόψεις του για την αισθητικοποίηση της πολιτικής και εξετάζεται η ντανταϊστική κίνηση ως μια πρώιμη έκφανση του οράματός του για την πολιτικοποίηση των τεχνών. Στο πιο σύντομο β' μέρος της εργασίας ασχολούμαστε με όψεις του έργου του Jean Baudrillard, μέσα από τις οποίες μπορεί να δοθεί ένας ενδιαφέρων προσανατολισμός στις ιδέες που αναπτύχθηκαν στο α' μέρος. Η εργασία στέκεται στις έννοιες της προσομοίωσης, της υπερπραγματικότητας και της ενδόρρηξης. Θα μας απασχολήσει ιδιαίτερα το οντολογικό ζήτημα της τέχνης στον μεταμοντέρνο κόσμο, αποτιμώντας τις προεκτάσεις της θέσης του γάλλου φιλοσόφου που υποστηρίζει ότι στο καθ' όλα αισθητικοποιημένο περιβάλλον της σύγχρονης πραγματικότητας έχει θανατωθεί ο υπερβατικός χαρακτήρας του καλλιτεχνικού έργου, και μαζί ο κοινωνικός του ρόλος. Στο 8ο και τελευταίο κεφάλαιο επιχειρείται μια αντιπαραβολή των δύο φιλοσόφων μέσα από μια ιδιότυπη συνάντηση του αγγέλου της ιστορίας του Benjamin με έναν υποθετικό άγγελο του Baudrillard. Στο παράρτημα που συνοδεύει την εργασία γίνεται μια απόπειρα αποτύπωσης των φιλοσοφικών εννοιών του Benjamin και του Baudrillard μέσα από την τέχνη της φωτογραφίας.

## ABSTRACT

The present paper is based on the aesthetic ideas of Walter Benjamin and on some points of the philosophy of Jean Baudrillard aiming to outline aspects of 20<sup>th</sup> century aesthetics, as well as their extensions to other fields of philosophy. Walter Benjamin is the first to raise in a very dynamic way the issue of the catalytic influence of technology on the structure of the sensory system and on artistic creation. The paper focuses on the positions he develops in his essay on *The Work of Art in the age of mechanical reproduction*. He studies what marks the end of the aura of the work of art and the consequences of the increase in the importance of exhibition versus cult value (chapter 2). Following his reasoning, we examine why Benjamin argues that photography and cinema fuel a profound change in the nature of the viewer's relationship with the work of art. We focus on the reasons why, according to Benjamin, this constitutes a progressive shift in contrast to other philosophers of his time, who viewed the penetration of technology into art with pessimism (chapters 3 & 4). Chapter 5 refers to Dadaism, attempting to assess its presence in the history of art in the light of Benjamin's philosophical thought. His views on the aestheticization of politics are highlighted and the Dadaist movement is examined as an early manifestation of his vision for the politicization of the arts. In the shorter second part of the paper, we deal with aspects of the work of Jean Baudrillard, which may give interesting new directions to the ideas developed in part 1. The paper focuses on the concepts of simulation, hyperreality and implosion. We will be particularly concerned with the ontological issue of art in the postmodern world, assessing the implications of the French philosopher's position that argues that in the thoroughly aestheticized environment of contemporary reality, the transcendental character of the artistic work has been killed, and with it its social role. In the 8th and final chapter, a comparison of the two philosophers is attempted through a peculiar encounter between Benjamin's angel of history and a hypothetical angel of Baudrillard. In the appendix accompanying the work, an attempt is made to capture the philosophical concepts of Benjamin and Baudrillard through the art of photography.

## Περιεχόμενα

<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....</b>	<b>1</b>
-----------------------	----------

### ΜΕΡΟΣ Ι.

#### WALTER BENJAMIN - ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΑΥΡΑΣ

<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Ο Walter Benjamin και η Σχολή της Φρανκφούρτης .....</b>	<b>6</b>
---	----------

1.1 Η αισθητική της Σχολής της Φρανκφούρτης.....	6
--	---

1.2 Η φιλοσοφική προσωπικότητα του Benjamin μέσα στο περιβάλλον της Σχολής .....	8
--	---

<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Η αισθητική του Benjamin μέσα από <i>Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας</i> .....</b>	<b>12</b>
---	-----------

2.1 Η σημασία της αναφοράς στον Paul Valéry .....	12
---	----

2.2 Η τεχνολογική αναπαραγωγιμότητα του έργου τέχνης και το τέλος της αύρας .....	15
---	----

2.3 Η απομείωση της σημασίας της τελετουργίας στην μοντέρνα αισθητική .....	18
---	----

2.4 Η υποδοχή των θέσεων του Benjamin από την Σχολή της Φρανκφούρτης.....	20
---	----

2.5 Από την λατρευτική αξία στην εκθεσιακή αξία .....	22
---	----

<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Φωτογραφία: Το πρώτο πλήγμα για την παραδοσιακή αισθητική.....</b>	<b>26</b>
---	-----------

3.1 Η επιρροή της εξέλιξης του φωτογραφικού μέσου στην καθιερωμένη τέχνη .....	26
--	----

3.2 Η ζωγραφική και η φωτογραφία υπό την θεώρηση μιας κοινής ιστορίας της εικόνας .....	29
---	----

3.3 Το λατρευτικό στοιχείο αγωνίζεται να επιβιώσει μέσα στη φωτογραφική εικόνα.....	31
---	----

3.4 Η σημασία της φωτογραφίας του Atget.....	33
--	----

<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: Οι ιδιαιτερότητες της περίπτωσης του κινηματογράφου .....</b>	<b>38</b>
--	-----------

4.1 Αλλαγές στις συνθήκες δημιουργίας, προβολής και πρόσληψης του έργου τέχνης - Προς ένα νέο είδος κοινού.....	38
---	----

4.2 Η χειρουργική ματιά του κινηματογράφου .....	41
--	----

4.3 Μαζική ευχαρίστηση και κριτική απελευθέρωση.....	43
--	----

4.4 Οι περαιτέρω επιδράσεις της κινηματογραφικής εικόνας στην ανθρώπινη αντίληψη – Σύνδεση κινηματογράφου και αρχιτεκτονικής .....	47
--	----

<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: Ντανταϊσμός: Ένας προάγγελος για την μοντέρνα αισθητική .....</b>	<b>51</b>
5.1 Νταντά.....	51
5.2 Αντιτέχνη και η γέννηση μια νέας αισθητικής αντίληψης.....	52
5.3 Οι σκέψεις του Benjamin για τον ντανταϊσμό .....	55
5.4 Αισθητικοποίηση της πολιτικής – Η ντανταϊστική αφύπνιση απέναντι στην φουτουριστική δυστοπία.....	56

## ΜΕΡΟΣ ΙΙ.

### JEAN BAUDRILLARD - Η ΕΡΗΜΟΣ ΤΟΥ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΥ

<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: Βασικά σημεία της φιλοσοφικής σκέψης του Jean Baudrillard.....</b>	<b>60</b>
6.1 Προς μια εξουσία των σημείων.....	60
6.2 Ριζοσπαστικοποιώντας τις ιδέες της Σχολής της Φρανκφούρτης.....	61
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7: Ο θάνατος του πραγματικού μέσα στον κόσμο των προσομοιώσεων.....</b>	<b>65</b>
7.1 Η προσομοίωση και ο μύθος του Borges .....	65
7.2 Μέσα στην μήτρα της υπερπραγματικότητας.....	67
7.3 Η ενδόρρηξη των δομικών στοιχείων του νεωτερικού κόσμου.....	70
7.4 Υπερπραγματικότητα και τέχνη.....	72
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8: Benjamin &amp; Baudrillard .....</b>	<b>77</b>
8.1 Ο άγγελος του Benjamin απέναντι στον άγγελο του Baudrillard .....	77
<b>ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....</b>	<b>85</b>
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....</b>	<b>94</b>
<b>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ .....</b>	<b>98</b>

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η συγγραφή μιας ερευνητικής εργασίας για την αισθητική του εικοστού αιώνα, με εφελτήριο την φιλοσοφική σκέψη του Walter Benjamin, οδηγεί εκ των πραγμάτων σε μια βαθιά και με πολλές προεκτάσεις ανάλυση των ζητημάτων που προκάλεσε η εξέλιξη της τεχνολογίας στο χώρο της εικόνας. Το δοκίμιό του για *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*, το οποίο τίθεται στο επίκεντρο της έρευνάς μας, αποτελεί μια από τις πρώτες απόπειρες μιας ολοκληρωμένης θεωρίας για τα νέα μέσα. Όμως το να επιχειρήσει κανείς να απομονώσει ένα συγκεκριμένο πεδίο φιλοσοφικού ενδιαφέροντος μέσα από το έργο του Benjamin δεν είναι ένα εύκολο εγχείρημα. Η πάγια διάθεση του Benjamin να κινείται μέσα από μια φιλοσοφική σκέψη ιδιαίτερα ανοιχτή κι έναν λόγο βαθιά προσωπικό και πολυδιάστατο, τον οδηγεί μοιραία στο να συμπλέκει θεωρητικές κατευθύνσεις που, εκ πρώτης όψεως τουλάχιστον, δεν ανήκουν στον ίδιο προσανατολισμό με την αισθητική.<sup>1</sup> Τούτο συχνά μπορεί τόσο να δυσκολέψει τη δουλειά του ερευνητή, όσο και να του κινήσει το ενδιαφέρον, καθώς του γεννά αδιάκοπα την ανάγκη να επεκτείνει την έρευνα του έξω από τα πλαίσια που είχε θέσει στην αρχή της μελέτης του. Αυτό όμως είναι μάλλον μια δεδομένη προϋπόθεση για να καταπιαστεί κανείς με τον Benjamin, αφού όπως πολύ εύστοχα τονίζει και ο Michael Löwy: «Ο στοχασμός του συγκροτεί ένα όλον, στο οποίο τέχνη, ιστορία, κουλτούρα, πολιτική, λογοτεχνία, και θεολογία είναι αδιαχώριστα».<sup>2</sup>

Στο πρώτο μέρος αυτής της εργασίας θα σταθούμε στα βασικά σημεία που κατά τον Benjamin καθορίζουν το πέρασμα στην αισθητική κατάσταση της νεωτερικότητας. Θα μας απασχολήσουν μια σειρά από συνέπειες – που κατά τον φιλόσοφο αφορούν τόσο την τέχνη όσο και την λειτουργία των αισθήσεων- οι οποίες προκύπτουν από την δυνατότητα μαζικής αναπαραγωγής της εικόνας - αποτέλεσμα της καθοριστικής εμπλοκής της τεχνολογίας στην διαδικασία της απεικόνισης. Ο Benjamin, παρόλο που γράφει σε μια εποχή που δεν είχε ακόμα διατυπωθεί κάποια ολοκληρωμένη

---

<sup>1</sup> Ο Habermas θα τονίσει ότι « Η διανοητική ύπαρξη του Μπένγιαμιν είχε τόσα σουρεαλιστικά στοιχεία που δεν θα έπρεπε να εγείρουμε απέναντί της άστοχες αξιώσεις συνεκτικότητας. Ο Μπένγιαμιν συνέδεσε μεταξύ τους αποκλίνοντα μοτίβα, αλλά δεν τα ενοποίησε. Αν πάλι τα είχε ενοποιήσει, αυτό θα είχε συμβεί σε τόσες πολλές θεματικές ενότητες, όσες και οι στιγμές κατά τις οποίες μεταγενέστεροι ερμηνευτές θεώρησαν ότι διαπέρασαν με το βλέμμα τους το περίβλημα για να φτάσουν εκεί που ζει ακόμη ο σκληρός πυρήνας της σκέψης του»,

Jürgen Habermas, «Βάλτερ Μπένγιαμιν – Ο στόχος της κριτικής: συνειδητοποίηση ή διάσωση;», στο Walter Benjamin, *Για το έργο τέχνης – Τρία δοκίμια*, μτφρ. Αντώνης Οικονόμου (Αθήνα: Πλέθρον, 2013), 133.

<sup>2</sup> Michael Löwy, *Walter Benjamin: Προμήνυμα κινδύνου – Μια ανάγνωση των θέσεων «για την φιλοσοφία της ιστορίας»*, μτφρ. Ρεβέκα Πέσσαχ (Αθήνα: Πλέθρον, 2004), 12.



θεωρία για τα νέα μέσα, επιχειρεί όχι μόνο να αναλύσει τα χαρακτηριστικά τους και να εξηγήσει την λειτουργία τους αλλά εμβαθύνοντας σε αυτά να ανιχνεύσει μια σειρά από κρίσιμους οντολογικούς μετασχηματισμούς που συντελούνται σε όλο το φάσμα της ανθρώπινης αντίληψης.

Η έννοια της αύρας αποτελεί μια λεπτή διανοητική επινόηση του Benjamin για να μπορέσει να περιγράψει με ποιο τρόπο το πολυπρόσωπο λατρευτικό στοιχείο που κατοικούσε για αιώνες στις κατασκευασμένες εικόνες –από τις αναπαραστάσεις του σπηλαίου Λασκό μέχρι τα ζωγραφικά ρεύματα του 19<sup>ου</sup> αιώνα- εκπνέει κάτω από το βλέμμα της κάμερας. Εκκινώντας από το ζήτημα της αύρας θα επεκτείνουμε την μελέτη μας σε συνακόλουθες επιπτώσεις που αφορούν το μαρασμό της σημασίας της γνησιότητας του έργου τέχνης και την εκτόπιση της λατρευτικής αξίας από την αξία έκθεσης. Τούτα τα στοιχεία συγκροτούν τα δεδομένα μέσα από τα οποία ο Benjamin σκιαγραφεί την παρακμή της παραδοσιακής αισθητικής και την μετάβαση στη νεωτερική συνθήκη. Κατόπιν ακολουθώντας την πορεία των συλλογισμών του στο δοκίμιο για *Το έργο τέχνης* θα τεκμηριώσουμε τα παραπάνω αναλύοντας τα επακόλουθα της εξέλιξης της φωτογραφίας και του κινηματογράφου σε ό,τι αφορά τη δημιουργία, την προβολή και την πρόσληψη των εικόνων.

Θα σταθούμε περαιτέρω στην περίπτωση του κινηματογράφου, του οποίου οι επιπτώσεις στον τρόπο αισθητηριακής πρόσληψης και νοητικής επεξεργασίας της εικόνας έχουν ένα ιδιαίτερος ριζοσπαστικό χαρακτήρα. Σύμφωνα με τον Benjamin, μέσα στην αίθουσα του σινεμά το κοινό βιώνει μια ασυνείδητη εξοικείωση με την οπτική συμπεριφορά της κινηματογραφικής κάμερας, από την όποια προκύπτει μια καινοφανής σχέση με το έργο τέχνης και με την εικόνα εν γένει. Θα μας απασχολήσουν τα αποτελέσματα αυτής της σχέσης, όπως επίσης και το ζήτημα του περισπασμού, το ότι δηλαδή –λόγω της φύσης του φιλμ- ο θεατής υποχρεώνεται να συλλάβει τις προβαλλόμενες εικόνες μέσα σε μια συνεχή κατάσταση ανεπαρκούς αντιληπτικής συγκέντρωσης. Είναι ενδιαφέρον να ερευνήσουμε τους λόγους για τους οποίους τελικά ο Benjamin αντιμετωπίζει με μια οπтимιστική διάθεση τόσο το στοιχείο του περισπασμού και της ταύτισης του θεατή με την κάμερα, όσο και το στοιχείο της μαζικοποίησης της θέασης –χαρακτηριστικά που για άλλους μελετητές των νέων μέσων αποτέλεσαν ευάλωτα σημεία του μέσου και εστίες σκληρής κριτικής.

Στο τέλος του πρώτου μέρους και πριν περάσουμε στον Baudrillard, θα αφιερώσουμε ένα εκτεταμένο κεφάλαιο σε έναν απολογισμό της καλλιτεχνικής δράσης του ντανταϊσμού υπό το πρίσμα των ιδεών του Benjamin. Ο ντανταϊσμός κατά τον Benjamin αποτέλεσε έναν προάγγελο των ενορμήσεων, των αναγκών και των ριζοσπαστικών οραμάτων που το κοινό επιζητά να

εκπληρώσει στον κινηματογράφο.<sup>3</sup> Το Νταντά, έτσι όπως παρουσιάζεται από τον Benjamin, αποτελεί κατά κάποιο τρόπο το αντίπαλο δέος όσων πρεσβεύει ο φουτουρισμός του Marinetti. Μέσα στον ντανταϊσμό κρύβεται ακατέργαστη και πηγαία η ελπίδα για την πολιτική κινητοποίηση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Είναι μια πρόιμη αναλαμπή αντίστασης μέσω της τέχνης απέναντι στη βαρβαρότητα ενός κόσμου που μέσα του εκκολάπτεται αργά και σταθερά ο φασισμός. Ο Benjamin στον επίλογο του *Έργου τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας* προβάλλει την επιτακτική ανάγκη για μια τέχνη ικανή να παράγει πολιτική και να αφυπνίσει τον κόσμο ενάντια στην αισθητικοποίηση της πολιτικής από τον φασισμό· ενάντια στην προπαγάνδα που στόχο έχει, όπως θα τονίσει κι ο Martin Jay, να παραπλανήσει τους ανθρώπους, μετατρέποντάς τους σε «παθητική "μάζα" η οποία εν συνεχεία γίνεται εύπλαστο υλικό για τον θρίαμβο της θέλησης του καλλιτέχνη-πολιτικού».<sup>4</sup>

Στο δεύτερο μέρος αυτής της εργασίας θα επιδιωχθεί μια προσέγγιση της φιλοσοφικής σκέψης του Jean Baudrillard. Θα παρουσιαστούν οι βασικές πτυχές της θεωρίας του για τον μεταμοντέρνο κόσμο, με έμφαση στις ιδέες του για την αισθητική (κεφάλαια 6 & 7). Ο γάλλος φιλόσοφος ασχολήθηκε, όπως και ο Benjamin, με τις βαθύτερες συνέπειες των μετασχηματισμών της βιομηχανικής κοινωνίας και έδωσε κι αυτός μεγάλη σημασία στην επίδραση της τεχνολογίας στην ανθρώπινη αντίληψη, στην κουλτούρα και στην πολιτική. Ωστόσο, τα ερεθίσματα που ο γάλλος φιλόσοφος θα δεχθεί από την Σχολή της Φρανκφούρτης και από τον μαρξισμό εν γένει θα τον οδηγήσουν σε έναν διαφορετικό δρόμο. Ο Baudrillard θα καταλήξει στην άποψη ότι ο νεωτερικός κόσμος, περνώντας σε μια νέα πραγματικότητα του εικονικού και των σημείων (υπερπραγματικότητα), έχει αλλάξει τελείως μορφή, με συνέπεια οι έννοιες πάνω στις οποίες στηρίχθηκε –όπως το υποκείμενο, το αντικείμενο, η πολιτική, η αλήθεια- να μην υφίστανται πια όπως τις γνωρίζαμε.

Η φιλοσοφική δράση του Baudrillard ξεκινάει λίγες δεκαετίες μετά τον θάνατο του Benjamin και καλύπτει μια μεγάλη χρονική περίοδο που φτάνει μέχρι τις αρχές του εικοστού πρώτου αιώνα. Είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον να ερευνήσει κανείς με ποιο τρόπο η φιλοσοφία του Baudrillard δίνει απαντήσεις στα ανοιχτά ερωτήματα που άφησε ο στοχασμός του γερμανοεβραίου διανοούμενου.

---

<sup>3</sup> Γιούλη Ράπτη, «Η τεχνική αναπαραγωγή του έργου τέχνης: Η περίπτωση του κινηματογράφου», στο *Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και τα νέα μέσα*, επιμ. Γ. Ράπτη – Θ. Συμεωνίδης, 50.

<sup>4</sup> Martin Jay, *Η «αισθητική ιδεολογία» ως ιδεολογία*, μτφρ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος (Αθήνα: Έρασμος, 2012), 15.

Τα φιλοσοφικά τους ενδιαφέροντα εμφανίζουν μια συνάφεια που δημιουργεί το έδαφος για ερμηνείες σχετικά με το εάν και υπό ποιες προϋποθέσεις ο γάλλος φιλόσοφος προωθεί παραπέρα ή ριζοσπαστικοποιεί σημεία της μπενγιαμινικής σκέψης. Ωστόσο, η φιλοδοξία αυτής της εργασίας δεν είναι να φτάσει στο επίπεδο μιας εκτεταμένης συγκριτικής μελέτης μεταξύ των δύο φιλοσόφων, αλλά να περιοριστεί σε μια παράθεση της σκέψης του Baudrillard διπλά στην σκέψη του Benjamin, από την οποία θα μπορούσαν να ανακύψουν γόνιμες σκέψεις, προβληματισμοί και ίσως μια ανάγκη για περαιτέρω διάλογο και έρευνα. Μόνο στο 8<sup>ο</sup> και τελευταίο κεφάλαιο θα επιδιωχθεί μια άμεση επαφή της φιλοσοφικής σκέψης των δύο στοχαστών μέσα από μια «συνάντηση» του αγγέλου της ιστορίας του Benjamin με τον υποτιθέμενο άγγελο της ιστορίας του Baudrillard.

**ΜΕΡΟΣ Ι.**  
**WALTER BENJAMIN**  
**ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΗΣ ΑΥΡΑΣ**

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

### Ο Walter Benjamin και η Σχολή της Φρανκφούρτης

#### 1.1 Η αισθητική της Σχολής της Φρανκφούρτης

Η αξιολόγηση και η κατανόηση της αισθητικής της Σχολής της Φρανκφούρτης, και συνεπώς - ως ένα σημείο τουλάχιστον- και του Walter Benjamin, δεν πρέπει να γίνεται υπό την σκέψη ότι υφίσταται ένα φιλοσοφικό σύστημα της Σχολής που μέσα σε αυτό, πλάι στα άλλα πεδία, εντάσσεται και η αισθητική θεωρία. Θα έλεγε κανείς ότι σε έναν μεγάλο βαθμό συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο. Η αισθητική τοποθετείται στην καρδιά της φιλοσοφικής σκέψης της Σχολής και τα υπόλοιπα αντικείμενα συχνά εξαρτώνται και καθορίζονται από εκείνη. Αναζητώντας κανείς την βαθύτερη αιτία αυτής της φιλοσοφικής θεώρησης, που έχει ως κεντρική αρτηρία το αισθητικό, θα οδηγηθεί στον γερμανικό Ρομαντισμό, για να βρει τα ίχνη της στην *Κριτική της Κριτικής Δύναμης* του Kant και ακολούθως σε κάποια σημεία της σκέψης του Hegel. Ακόμα περισσότερο, η ρίζα αυτής της προσέγγισης εντοπίζεται στις ιδέες του Shelling. Εκεί όπου η πράξη της καλλιτεχνικής δημιουργίας ορίζεται ως η επίτευξη της προσδοκώμενης αρμονίας μεταξύ του μη συνειδητού μέρους της έμπνευσης (*Poesie*) με το ορθολογικό στοιχείο της δημιουργίας (*Kunst*).<sup>5</sup>

Έτσι θα λέγαμε ότι τα μέλη της Σχολής της Φρανκφούρτης, εμπνευσμένα από ορισμένες ρηξικέλευθες αντιλήψεις για το αισθητικό που αναφύονται μέσα από στους κόλπους της γερμανικής φιλοσοφικής παράδοσης, δημιούργησαν μια φιλοσοφική ταυτότητα, η λειτουργία της οποίας δεν καθορίζεται ούτε από κάποιου είδους εμπειρισμό, ούτε από έναν ηθικό προσανατολισμό. Αλλά που ως σκέψη και ως πράξη είναι συναφής με τη διαδικασία της δημιουργίας των καλλιτεχνικών έργων. Όπως θα σημειώσει ο Φώτης Τερζάκης, η όλη αντίληψη της φιλοσοφίας της Σχολής είναι «πάνω από όλα υπόθεση *αισθητική*, υπόθεση *σύνθεσης*, δηλαδή μέσων και σκοπών, διαφερόντων και αξιών, αναγκών, επιθυμιών και αποβλέψεων, με τον τρόπο ακριβώς που συντίθεται ως μη αναγώγιμη παροντικότητα ένας πίνακας ή ένα μουσικό έργο».<sup>6</sup> Συνεπώς η αισθητική δεν τίθεται απλώς στο επίκεντρο ως το πεδίο του κεντρικού ενδιαφέροντος

---

<sup>5</sup> Φώτης Τερζάκης, *Τροχιές του αισθητικού* (Αθήνα: Futura, 2007), 240-241.

<sup>6</sup> Στο ίδιο, 242.

των μελών της Σχολής της Φρανκφούρτης, αλλά η ίδια η λειτουργία της τέχνης παίρνει έναν χαρακτήρα επιστημολογικού προτύπου για το σύνολο της φιλοσοφικής τους πράξης.

Τα καλλιτεχνικά δημιουργήματα θεωρούνταν από τους φιλοσόφους της Σχολής τα πιο ισχυρά αποτυπώματα της ιστορικής αλήθειας. Γιατί ως ντοκουμέντα της εποχής τους – κι αυτό είναι κάτι πέρα από τις πιθανές προθέσεις των καλλιτεχνών που τα δημιουργούν- κατορθώνουν να συμπυκνώσουν τα βαθύτερα οντολογικά στοιχεία του πολιτισμού, αυτά που συχνά βρίσκονται στο ασυνείδητο των κοινωνιών και είναι δύσκολο να διατυπωθούν με άλλους τρόπους. Η τέχνη, μέσα από την αίσθηση ελευθερίας που προσφέρει –ακόμα κι αν αυτή είναι σε μεγάλο βαθμό ψευδαισθητική-, αφήνει τον χώρο να εκφραστεί μέσα στις αντιφάσεις του το ατομικό και συλλογικό φαντασιακό. Να αποτυπωθούν ως αξεδιάλυτο κράμα οι ριζοσπαστικότερες ανθρώπινες προσδοκίες ενός δεδομένου κοινωνικοϊστορικού σημείου μαζί με τις αναστολές και τους φραγμούς που το ίδιο το κοινωνικοϊστορικό σημείο θέτει, «με τον τρόπο ακριβώς που αντιπαρατίθενται- και ταυτόχρονα συνδέονται μεταξύ τους- οι τροπικότητες *υπαρκτό/δυνατό*».<sup>7</sup> Έτσι το έργο τέχνης γίνεται βασικό μέσο για να διυλίσει κανείς κρίσιμα φιλοσοφικά συμπεράσματα για το οικοδόμημα της πραγματικότητας μιας συγκεκριμένης εποχής και των τάσεων που συνυπάρχουν εντός της.

Ο Λούκατς, του οποίου η σκέψη επέδρασε σημαντικά προς μια τέτοια κατεύθυνση, θεωρούσε τα έργα τέχνης «κοσμοθεωρητικά εκμαγεία της κοινωνικής ολότητας και του πλέγματος των (κοινωνικών, ταξικών) σχέσεων που την συγκροτούν».<sup>8</sup> Εδώ προκύπτει μοιραία και μια πολύ σαφής διαφοροποίηση από τον Μαρξ, γιατί όπως φαίνεται η τέχνη για τους φιλοσόφους της Σχολής της Φρανκφούρτης δεν είναι απλώς και μόνο ένα από τα συμπτώματα που γεννιούνται στο οικοδόμημα κάτω από την αδιάκοπη επίδραση των μεταβολών που συμβαίνουν στην παραγωγική βάση, αλλά κάτι πολύ πιο θεμελιώδες. Η τέχνη έχει μια νευραλγική θέση μέσα στο πλέγμα της ανθρώπινης ύπαρξης και της κοινωνικής οντότητας, αφού «αποτελεί το κατεξοχήν πύκνωμα ή κρυστάλλωμα της ιστορικής στιγμής [...] το ανεξίτηλο ιερογλυφικό του πολιτισμού»<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Στο ίδιο, 245.

<sup>8</sup> Στο ίδιο, 243.

<sup>9</sup> Στο ίδιο, 243,244.

ή όπως θα την περιγράψουν οι Horkheimer και Adorno «το μέσον στο οποίο έχει καταγραφεί ή μη συνειδητή ιστοριογραφία της ιστορίας».<sup>10</sup>

## 1.2 Η φιλοσοφική προσωπικότητα του Benjamin μέσα στο περιβάλλον της Σχολής

Τα παραπάνω αποδίδουν τον γενικό αισθητικό προσανατολισμό που ακολούθησε η Σχολή της Φρανκφούρτης και σε ένα βαθμό, ως συνεργάτης αυτής, ο Walter Benjamin. Να πούμε ότι ο Benjamin παρόλο που είχε στενές σχέσεις με την Σχολή δεν υπήρξε ποτέ ένα τυπικό μέλος της. Ο Martin Jay λέει ότι είχε εκφράσει την έντονη επιθυμία να ενταχθεί στον σταθερό πυρήνα εργασιών της Σχολής, όμως όταν τελικά ο Χορκχάιμερ τον κάλεσε στην Αμερική (η Σχολή βρισκόταν πλέον εκεί) εκείνος δεν ανταποκρίθηκε θετικά.<sup>11</sup> Έτσι παρέμεινε μέχρι το τέλος μια φιλοσοφική επιρροή στο ευρύτερο περιβάλλον των στοχαστών της Σχολής της Φρανκφούρτης.

Άραγε όμως θα ήταν πρακτικά εφικτό, μια τόσο ιδιαίτερη και ατίθαση φιλοσοφική ματιά σαν του Benjamin να ακολουθήσει με συνέπεια τη γραμμή του ινστιτούτου (όσα περιθώρια ελευθερίας κι αν αυτή επέτρεπε); Ο τρόπος σκέψης του, όσο και το ύφος της γραφής του αντιστάθηκαν σθεναρά στις κατηγοριοποιήσεις, έτσι που άλλοτε τον έφερναν πολύ κοντά κι άλλοτε τον απομάκρυναν δραματικά από το πνεύμα της Σχολής. Ο ίδιος αρνούσαν την ταυτότητα του φιλοσόφου και προτιμούσε να αυτοαποκαλείται συγγραφέας, «υπονοώντας μια ειδική γλωσσική ευαισθησία η οποία δεν αξίωνε να ερμηνεύσει ‘‘από τα έξω’’ τα πράγματα αλλά να τα εκφράσει, να τα μετουσιώσει σε λόγο αποδεχόμενη την βαθύτερη ουσία τους».<sup>12</sup> Η Hannah Arendt στην εισαγωγή του *Illuminations* θα αναφέρει την δυσκολία της να αποφανθεί πού πρέπει να ταξινομήσει τον Benjamin ως στοχαστή. Ήταν, λέει, πάντα μια δυσκολία όμοια με το να αποφασίσει αν και με ποιο τρόπο πρέπει να κατατάξει τον Franz Kafka σε ένα ορισμένο συγγραφικό είδος.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> M. Horkheimer και T.W. Adorno, *Κοινωνιολογία – Εισαγωγικά δοκίμια*, μτφρ. Διονύσης Γράβαρης (Αθήνα: Κριτική, 1987), 127.

<sup>11</sup> Martin Jay, *Η διαλεκτική φαντασία*, μτφρ. Φώτης Τερζάκης (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2009), 205.

<sup>12</sup> Φώτης Τερζάκης, *Τροχιές του αισθητικού*, 249.

<sup>13</sup> Hannah Arendt, «Introduction», στο Walter Benjamin, *Illuminations*, μτφρ. Harry Zohn (New York: Schocken, 1968), 3-4.

Είναι γεγονός ότι σε όλη του τη φιλοσοφική δράση ο Benjamin κράτησε τα στεγανά ενός μοναχικού στοχαστή, παρότι το φιλοσοφικό περιβάλλον της Σχολής στάθηκε ο απαραίτητος ζωτικός χώρος για να αρθρώσει τους συλλογισμούς του. Αξίζει να αναφέρουμε ότι το ιδιότυπο θεολογικό στοιχείο που διαπερνά τα κείμενα του, κατά κανένα τρόπο δεν αφομοιώθηκε από την Σχολή της Φρανκφούρτης. Ο Adorno δεν έκρυψε ποτέ «ότι η οπτική του Μπένγιαμιν, που συνδύαζε με μοναδικό τρόπο θεολογικά και υλιστικά στοιχεία, ήταν εξ' ολοκλήρου δική του».<sup>14</sup> Αυτός όμως ο αριστοτεχνικά δομημένος και τόσο λεπτά διατυπωμένος μεσσιανισμός, κατορθώνει να ανάγει τον μαρξισμό του Benjamin σε μια αντισυμβατική και ιδιαίτερος ενδιαφέρουσα μορφή μαρξισμού. Οδηγεί την σκέψη του σε μια φιλοσοφική θεώρηση που τοποθετείται με τον πιο επαναστατικό τρόπο απέναντι στην δραματική επικαιρότητα του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ο φιλόσοφος κατορθώνει –παίρνοντας αποστάσεις από κάποιες πλευρές της μαρξιστικής παράδοσης- να ασκήσει μια πολύ δυναμική κριτική στο (καθολικά αποδεκτό θα λέγαμε) νεωτερικό «δόγμα» που καθαγιάζει την τεχνολογική εξέλιξη ως κάτι εγγενώς θετικό αποκαλύπτοντας τις βάνουσες πλευρές και το κόστος αυτής της εξέλιξης.<sup>15</sup>

Ο Benjamin καλεί την ανθρωπότητα να αντιδράσει στο θέαμα της καταστροφής της και να αναθεωρήσει ετούτη την μηχανιστική πίστη στην πρόοδο που, ριζωμένη στο υποσυνείδητο της, την έχει οδηγήσει στο τέλμα. Να επιδιώξει την πιο ουσιαστική δικαίωση της ανθρώπινης ιστορίας μέσα από μια καινούργια θεώρηση της ιστορίας. Να ανασυστήσει το νόημα της προόδου τραβώντας το φρένο του γραμμικού χρόνου που η πορεία του «δεν παύει να σωρεύει ερείπια επί ερειπίων».<sup>16</sup> Να συγχωνέψει το παρόν και το παρελθόν συμπυκνώνοντας τα οράματα και τις θυσίες που έχουν παρέλθει σε ένα μεσσιανικό ρήγμα στο εδώ και στο τώρα· στον «επίκαιρο χρόνο» (*Jetztzeit*).<sup>17</sup> Ο Michael Löwy στην εισαγωγή της μελέτης του για τις *Θέσεις για την*

---

<sup>14</sup> Martin Jay, *Η διαλεκτική φαντασία*, 199.

<sup>15</sup> Όπως σημειώνει ο Michael Löwy για τα μεσσιανικά στοιχεία στην σκέψη του Benjamin «Ο ιστορικός υλισμός όμως δεν θα υποκατασταθεί από τις "αντιπροοδευτικές" ρομαντικές και μεσσιανικές εννοήσεις του: θα συναρθρωθεί μ' αυτές, κερδίζοντας έτσι μια κριτική ποιότητα που θα τον διακρίνει από τον επίσημο μαρξισμό που κυριαρχεί εκείνη την εποχή», Michael Löwy, *Walter Benjamin: Προμήνυμα κινδύνου – Μια ανάγνωση των θέσεων «για την φιλοσοφία της ιστορίας»*, 24.

<sup>16</sup> Walter Benjamin, «Θέσεις για την φιλοσοφία της ιστορίας», στο Michael Löwy, *Walter Benjamin: Προμήνυμα κινδύνου*, μτφρ. Ρεβέκκα Πέσσαχ (Αθήνα: Πλέθρον, 2004), 111.

<sup>17</sup> Ο Michael Löwy εξηγεί ότι «Το *Jetztzeit*, ο «επίκαιρος χρόνος» ή «το επίκαιρο», ορίζεται [...] ως «πρότυπο» ή ενόραση του μεσσιανικού χρόνου, «της αιώνιας λυχνίας» της πραγματικής παγκόσμιας ιστορίας. [...] Η μεσσιανική μονάδα είναι μια σύντομη στιγμή πλήρους κατοχής της ιστορίας, η οποία παραμορφώνει το όλον, τη διασωσμένη ολότητα, την παγκόσμια ιστορία της απελευθερωμένης ανθρωπότητας, δηλαδή την ιστορία της σωτηρίας (*Heilsgeschichte*)» Michael Löwy, *Walter Benjamin: Προμήνυμα κινδύνου – Μια ανάγνωση των θέσεων «για την φιλοσοφία της ιστορίας»*, 177.



φιλοσοφία της ιστορίας υποστηρίζει ότι η συλλογιστική μέσα από την οποία αρθρώνει τον καινοφανή και ριζοσπαστικό του λόγο σε σχέση με την έννοια της προόδου «συνιστάται κυρίως σε μια νεωτερική κριτική της νεωτερικότητας (καπιταλιστική/εργοστασιακή) εμπνευσμένη από προκαπιταλιστικές πολιτισμικές αναφορές».<sup>18</sup>

Στο έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας η ελπίδα της έλευσης του μεσσιανικού χρόνου συμπίπτει με την προσδοκία της στιγμής που οι μάζες θα κατορθώσουν να εκμεταλλευτούν την ισχύ των νέων μέσων για να επιτύχουν την πολιτικοποίηση της τέχνης. Που θα μετατρέψουν τα νέα μέσα απεικόνισης από εργαλεία λήθης και τύφλωσης σε όπλα για να φωτίσουν τα σκοτάδια του εικοστού αιώνα. Την προσμονή η τέχνη να γίνει οδηγός για την κατανόηση της ιστορίας και να κατορθώσει με αυτό τον τρόπο να αντισταχθεί στην αισθητικοποίηση της πολιτικής βαρβαρότητας.

Σε ό,τι αφορά την συνολική αισθητική θεώρηση του Benjamin, όπως αυτή παρουσιάζεται μέσα από *Το έργο τέχνης*, η Σχολή στάθηκε με αμφιθυμία. Από την μια πλευρά, οι ιδέες του για την αύρα, την εκθεσιακή αξία και την αισθητικοποίηση της πολιτικής υπήρξαν πηγή έμπνευσης για την κριτική της μαζικής κουλτούρας. Από την άλλη, τα ριζοσπαστικότερα από τα συμπεράσματα του για την νεωτερική αισθητική αντιμετωπίστηκαν με φανερή αμηχανία και επικρίθηκαν ως αβάσιμα και υπεραισιόδοξα. Ο πυρήνας του ιστοιτούτου, με πρώτο τον Adorno, αντιστάθηκε στις προωθημένες απόψεις του Benjamin για την επαναστατική δύναμη του κινηματογράφου, για την μαζικοποίηση της θέασης ως παράγοντα χειραφέτησης του κοινού και για την αξία του περισπασμού ως εργαλείο αποτελεσματικότερης κατανόησης της ιστορίας.

Παρ' όλες ωστόσο τις αντιθέσεις και της διαφωνίες τους, ο Adorno ήταν εκείνος που, όπως θα διατυπώσει ο Habermas, «δεν εισήγαγε απλώς αλλά δημιούργησε το πρώτο κύμα της μετά θάνατον πρόσληψης του έργου του Μπένγιαμιν».<sup>19</sup> Η τεράστια προσπάθειά του να διασωθεί το έργο του Benjamin, ύστερα από το τραγικό του τέλος στα γαλλοϊσπανικά σύνορα τον Σεπτέμβρη του 1939, φανερώνει τη γοητεία που πάντα ασκούσε ο λόγος του και τη σημασία που τελικά είχε η διάσωση των ιδεών του για την εξέλιξη της Σχολής.<sup>20</sup> Ίσως να μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι μετά τον θάνατο του ο Benjamin καθόρισε την έρευνα της Σχολής πολύ περισσότερο από όσο

---

<sup>18</sup> Στο ίδιο, 14.

<sup>19</sup> Jürgen Habermas, «Βάλτερ Μπένγιαμιν – Ο στόχος της κριτικής: συνειδητοποίηση ή διάσωση;», 131.

<sup>20</sup> Φώτης Τερζάκης, «Εισαγωγή-Μετάφραση-Σχόλια», στο Βάλτερ Μπένγιαμιν, *Δοκίμια φιλοσοφίας της γλώσσας* (Αθήνα: Ηριδανός, 2016), 9-18.

ενδεχομένως καθόρισε εκείνη το δικό του ερευνητικό έργο όσο ήταν εν ζωή. Ο Benjamin -και η πολυσύνθετη πνευματική ιδιοσυγκρασία του- δεν ανήκει κάπου περισσότερο από όσο στον ίδιο του τον φιλοσοφικό εαυτό. Και μέσα από αυτό του το χαρακτηριστικό συνεχίζει να γίνεται επίκαιρος και αναγκαίος για την ερμηνεία των σύγχρονων ζητημάτων στον χώρο της αισθητικής και όχι μόνο.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

### Η αισθητική του Benjamin μέσα από *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*

#### 2.1 Η σημασία της αναφοράς στον Paul Valéry

Ο Walter Benjamin μας εισάγει στο δοκίμιό του *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας* με ένα κομμάτι από το *La Conquête de l'ubiquité* του Paul Valéry. Το κείμενο αυτό σαφώς δεν επιλέχθηκε τυχαία από τον Γερμανοεβραίο φιλόσοφο. Αποτελεί μια ουσιώδη εισαγωγή που στόχο έχει να μας φέρει από την αρχή σε εγγύτητα με το σκεπτικό που καθόρισε την μελέτη του για τα νέα μέσα. Γι' αυτό σε πρώτη φάση είναι σκόπιμο να δούμε ποιες ιδέες του Valéry άσκησαν επιρροή στη σκέψη του Benjamin και για ποια ζητήματα θέλει να μας προϊδεάσει τοποθετώντας τα λόγια του Γάλλου διανοούμενου στην αφετηρία του δοκιμίου του. Θα ήταν ιδιαίτερα γόνιμο να σταθούμε τόσο στο απόσπασμα όσο και στο πλήρες κείμενο του *La Conquête de l'ubiquité* από το οποίο ο Benjamin επέλεξε να αντλήσει το συγκεκριμένο κομμάτι που βρίσκεται στην αρχή του συγγράμματός του για το *Έργο τέχνης*.

Το μικρό σε έκταση αλλά πολύ περιεκτικό νοηματικά απόσπασμα εμπεριέχει δυο καίρια σημεία της σκέψης του Valéry. Το πρώτο έχει να κάνει με το πώς το σύνολο των τεχνολογικών εξελίξεων -κυρίως κατά τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα- επηρέασε καθοριστικά τη σκέψη και τις πρακτικές στο χώρο της αισθητικής. Το δεύτερο ως συνακόλουθο του προηγούμενου αποτελεί την εκτίμηση του Valéry ότι στα χρόνια που θα ακολουθήσουν η επίδραση αυτή δε θα μείνει μόνο στο επίπεδο των τεχνικών, αλλά θα ακουμπήσει την οντολογική ταυτότητα της τέχνης. «Τα τελευταία είκοσι χρόνια [διαπιστώνει ο Valéry] ούτε η ύλη ούτε ο χώρος ούτε ο χρόνος είναι αυτό που ήταν από αμνημονεύτων χρόνων», για να καταλήξει λίγο μετά στο συμπέρασμα ότι αυτή η εκ βάθρων μεταβολή στη σχέση του υποκειμένου με την πραγματικότητα θα είναι αδύνατον να μην επιφέρει μια εξίσου θεμελιακή αναδιαμόρφωση «στην έννοια της τέχνης». <sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Walter Benjamin, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*, μτφρ. Φώτης Τερζάκης (Τρίκαλα: Επέκεινα, 2018), 9.

Ανατρέχοντας τώρα στο πλήρες κείμενο του Valéry που εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1928<sup>22</sup> με τίτλο που στην ελληνική μετάφραση αποδόθηκε ως *Η κατάκτηση της πανταχού παρουσίας* (περιοδικό Χάρτης και μετάφραση από την Τ. Καλοκύρη) μπορούμε να εντοπίσουμε μερικά επιπλέον στοιχεία που ενδεχομένως επέδρασαν σημαντικά στις ιδέες του Benjamin. Καταρχάς η συνολική ανάλυση που ο Valéry κάνει στο *La Conquête de l'ubiquité* για όσα συμβαίνουν αλλά και όσα αναμένεται να συμβούν στο χώρο της τέχνης και της αισθητικής αντίληψης, μοιάζει θα λέγαμε με ένα πρόπλασμα των ιδεών που ο Benjamin αποκρυστάλλωσε στο *Έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*. Απ' ότι φαίνεται, ωστόσο, το κείμενο του Valéry δεν στάθηκε μόνο ένα πρώτο επίπεδο έμπνευσης, αλλά τροφοδότησε και κάποια στοιχεία της συλλογιστικής και της επιχειρηματολογίας του Benjamin. Ας σταθούμε εδώ σε δύο χαρακτηριστικά σημεία.

Σε ένα από τα πιο αποκαλυπτικά κομμάτια του κειμένου του ο Valéry εικάζει ότι τα πράγματα θα ακολουθήσουν μια τέτοια πορεία εξέλιξης που θα γίνει εφικτό να

«μπορούμε να μεταφέρουμε και να ανασυστήσουμε σε κάθε τόπο το σύστημα των αισθήσεων –ή ακριβέστερα το σύστημα των ερεθισμάτων- που διαχέει σε έναν οποιοδήποτε τόπο, ένα οποιοδήποτε αντικείμενο ή γεγονός. Τα έργα θα αποκτήσουν ένα είδος πανταχού παρουσίας.»<sup>23</sup>

Έχει σημασία ότι ο Valéry δεν μιλάει απλώς για μια αναμετάδοση του έργου αλλά για μια ολική «ανασύσταση του συστήματος των αισθήσεων» που θα κάνει τα έργα να είναι αληθινά παρόντα πέρα από τον τόπο της αυθεντικής τους ύπαρξης. Στο σκεπτικό του παραπάνω αποσπάσματος μπορούμε να εντοπίσουμε αφηρητικά σημεία των προβληματισμών του Benjamin που αφορούν στο πέρασμα σε μια νέα κατάσταση κατανόησης του έργου τέχνης. Την ιδέα ότι ο νεωτερικός κόσμος μεταβαίνει προς μια καινούργια αισθητική αντίληψη, η οποία προτάσσει την δυνατότητα αναπαραγωγής του έργου τέχνης ως το σημαντικότερο στοιχείο του, υποβιβάζοντας παραδοσιακές αξίες που συνδέονταν με την γνήσια υλική του παρουσία.

---

<sup>22</sup> Ο Benjamin αναφέρει ότι πρόκειται για κείμενο που ο Valéry εξέδωσε το 1934 (*Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*, σελ. 9), ωστόσο πιθανότατα κάνει κάποιο εκ παραδρομής λάθος ή αγνοεί τις προγενέστερες εκδόσεις αφού, όπως γράφεται στις σημειώσεις της ελληνικής μετάφρασης του *La Conquête de l'ubiquité*, πρόκειται για ένα κείμενο που πρωτοκυκλοφόρησε το 1928.

Τρισεύγενη Καλοκύρη, «Μετάφραση- σχόλια», *Χάρτης τεύχος 15* (Απρίλιος 1985), 364.

<sup>23</sup> Πολ Βαλερί, «Η κατάκτηση της πανταχού παρουσίας», μτφρ. Τρισεύγενη Καλοκύρη, *Χάρτης τεύχος 15* (Απρίλιος 1985): 364.

Λίγο παρακάτω, συνεχίζοντας τις αναφορές του για το μέλλον της καλλιτεχνικής διαδικασίας, ο Valéry θα παρομοιάσει τον τρόπο διάχυσης του αισθητικού θεάματος στο μέλλον με τον τρόπο που κινείται και φτάνει στα σπίτια ο ηλεκτρισμός ή το νερό,

«έτσι [καθώς λέει] θα τρεφόμεστε με οπτικές ή ακουστικές εικόνες που θα γεννιούνται και θα εξαφανίζονται με την παραμικρή χειρονομία, σχεδόν μ' ένα σήμα», για να συνοψίσει αρκετά πιο κάτω: «Όλα θα είναι εκεί όπου θα υπάρχει κάποιος και κάποια συσκευή.»<sup>24</sup>

Είναι προφανές ότι ο συγκεκριμένος συλλογισμός απασχόλησε τον Benjamin και βρήκε ιδιαίτερα εύστοχο τον παραλληλισμό που εμπεριέχει. Στο πρώτο κιάλας κεφάλαιο του δοκιμίου του, κάνοντας μια ιστορική αναδρομή στις μεθόδους αναπαραγωγής του καλλιτεχνικού έργου και τονίζοντας τις ριζικές αλλαγές που φέρνουν στην αισθητική (ο όρος αισθητική τόσο ως ερμηνευτική της τέχνης όσο και συνολικά της αισθητηριακής αντίληψης) η φωτογραφία και ο κινηματογράφος, θα θυμηθεί εκ νέου τον Valéry και θα αναφερθεί στην διορατικότητα της συγκεκριμένης φράσης του, η οποία όπως λέει είναι ικανή να περιγράψει με τον πιο αποτελεσματικό τρόπο τη νέα κατάσταση που φέρνουν αυτές οι αλλαγές.<sup>25</sup>

Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε ότι επιλέγοντας να τοποθετήσει το συγκεκριμένο απόσπασμα του Valéry στην αρχή του *Έργου τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*, ο Benjamin θέλει να μας εισάγει με πολύ δυναμικό τρόπο στη λογική της ανάλυσης και των εκτιμήσεών του σε ό,τι αφορά τα νέα μέσα. Μας προϊδεάζει ότι αυτό που πρόκειται στη συνέχεια να τον απασχολήσει δεν έχει να κάνει μόνο με την εντυπωσιακή μεταμόρφωση του υλικομορφικού πλαισίου στην τεχνική της απεικόνισης. Άλλα πολύ περισσότερο με τον ριζικό μετασχηματισμό της έννοιας της τέχνης στα θεμελιώδη επίπεδα της ανθρώπινης κατανόησης.

Όπως θα δούμε παρακάτω, η επίτευξη της τεχνολογικής αναπαραγωγής του έργου τέχνης είναι κατά τον Benjamin σημείο τομής στην ιστορία της αισθητικής, αφού κατορθώνει να κλονίσει παραδοσιακές αξίες που για μακρά χρονική περίοδο καθόρισαν την σημασία του καλλιτεχνικού

---

<sup>24</sup> Στο ίδιο, 365-366.

<sup>25</sup> Walter Benjamin, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*, 14.

έργου και να «επιφέρει ριζικές αλλαγές τόσο στο επίπεδο του οντολογικού καθεστώτος της τέχνης όσο και σε εκείνο της “πρόσληψης” των έργων τέχνης».<sup>26</sup> Η φωτογραφική πλάκα και το κινηματογραφικό φιλμ θα αποτελέσουν φορείς βαθύτατων και ευρύτατων αλλαγών που διαφεύγουν από τα στενά όρια των τεχνών, δικαιώνοντας με το παραπάνω τις εκτιμήσεις του Paul Valéry περίπου μια δεκαετία πριν γραφτεί *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*.

## 2.2 Η τεχνολογική αναπαραγωγιμότητα του έργου τέχνης και το τέλος της αύρας

Η επίτευξη της τεχνολογικής αναπαραγωγής του καλλιτεχνικού έργου διαμορφώνει μια νέα ισορροπία στη σχέση εκείνου που ορίζεται ως πρωτότυπο με εκείνο που προσδιορίζουμε ως αντίγραφο του πρωτοτύπου. Το αναπαραχθέν προϊόν της τεχνολογικής διεργασίας εμφανίζει κάποια εγγενή χαρακτηριστικά που το τοποθετούν σε πλεονεκτική θέση, τόσο σε σχέση με το γνήσιο, όσο και με οποιαδήποτε κόπια παράχθηκε με παλαιότερες μεθόδους αντιγραφής (που ως επί το πλείστον γινόντουσαν χειροποίητα). Καταρχάς, τα τεχνολογικά αντίγραφα (**α**) εμφανίζουν ένα ιδιαίτερο είδος αυτονομίας από το πρωτότυπο, η οποία είναι απόρροια του ίδιου του τρόπου λειτουργίας των νέων μέσων. Αυτό συμβαίνει γιατί ο φωτογραφικός και κινηματογραφικός φακός διευρύνουν τον ορίζοντα των οπτικών δυνατοτήτων προς ανοίκειες στην ανθρώπινη όραση διαστάσεις θέασης των πραγμάτων, δημιουργώντας επί της ουσίας νέες συνθήκες σύλληψης του πραγματικού.<sup>27</sup> Αυτό από μόνο του αποτελεί ένα ισχυρό στοιχείο πρωτοπορίας των τεχνολογικών αντιγράφων και διαρρηγνύει την σχέση εξάρτησης που διαχρονικά είχε κάθε ρέπλικα με το πρωτότυπο.

Ένα δεύτερο στοιχείο πρωτοπορίας είναι (**β**) ότι οι τεχνολογικές απεικονίσεις χρειάζονται πολύ λίγο χρόνο για να αποτυπωθούν, ενώ μπορούν να διαχέονται σε μαζικό αριθμό αντιγράφων δημιουργώντας ταυτόχρονα πλήθος επαφών με πολυάριθμους δέκτες. Έτσι γίνεται δυνατό για τα

---

<sup>26</sup> Γιούλη Ράπτη, «Τεχνολογία και τέχνη – Μια σύγχρονη απόπειρα επαναπροσδιορισμού των θέσεων του Μπένγιαμιν», στο *Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και τα νέα μέσα*, (Αθήνα: Νεφέλη, 2019), 24.

<sup>27</sup> Ο Benjamin δίνει κάποια παραδείγματα: «Στη φωτογραφία [λέει] η τεχνολογική αναπαραγωγή μπορεί να αναδείξει όψεις του πρωτοτύπου απρόσιτες στο γυμνό ανθρώπινο μάτι αλλά προσιτές στο φακό [...] ή με την βοήθεια ορισμένων μεθόδων όπως η μεγέθυνση ή η αργή κίνηση (ρελαντί), να συγκρατήσει εικόνες που ξεφεύγουν εντελώς από τη φυσική όραση», Walter Benjamin, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*, 16.

τεχνολογικά αντίγραφα να υπερβαίνουν όρια που είναι για το πρωτότυπο δεσμευτικά και απαράβιαστα και έχουν να κάνουν με τις έννοιες του τόπου και του χρόνου.<sup>28</sup>

Και ενώ θα μπορούσαμε να πούμε ότι το έργο τέχνης δεν επηρεάζεται ως υλική υπόσταση από τα αποτελέσματα των διαδικασιών της τεχνολογικής αναπαραγωγής, οι αξίες και η σημασία που ο άνθρωπος έχει από αιώνες προσδώσει σε αυτή την υλικότητα απ' ό,τι φαίνεται δοκιμάζονται. Όσο οι καινοτόμες λειτουργίες των νέων μέσων κρίνονται όλο και πιο απαραίτητες για το σύστημα των αισθήσεων και την κοινωνική συνύπαρξη των ανθρώπων, τόσο πλήττεται η -σημαντική για τα καλλιτεχνικά αντικείμενα- έννοια της γνησιότητας. Τι αντιπροσωπεύει όμως και τι εμπεριέχει το στοιχείο της αυθεντικότητας για το έργο τέχνης; Όπως λέει ο Benjamin:

«Η γνησιότητα ενός πράγματος είναι η ουσία όλων όσων μέσα σε αυτό είναι εξαρχής μεταδόσιμα, από την υλική αντοχή του μέχρι τη μαρτυρία της ιστορίας που έχει βιώσει».<sup>29</sup>

Το σύνολο των επιδράσεων της τεχνολογικής αναπαραγωγιμότητας συμπυκνώνεται σε ένα καθοριστικό σημείο: στον αφανισμό εκείνου του στοιχείου που ο Benjamin θα ονομάσει αύρα του έργου τέχνης. Η έννοια της αύρας αποτελεί έναν από τους πυρήνες του δοκιμίου του, αφού μέσω αυτής ερμηνεύει την καθοριστική ρήξη της νεωτερικής αισθητικής με την παράδοση. Με τη λέξη αύρα ο Benjamin ορίζει ένα είδος «μεταφυσικής ακτινοβολίας» που ο θεατής νιώθει να διαχέεται από την φυσική παρουσία του έργου τέχνης προς εκείνον. Το βίωμα δηλαδή ότι υπάρχει ένα εγγενές στο έργο «αόρατο φέγγος», που απλώνεται γύρω από την ύλη του και το κάνει να διατηρεί πάντα την αίσθηση του απρόσιτου όσο κοντά του κι αν πλησιάσει κάποιος για να το κοιτάξει. Το βίωμα της αύρας, παρατηρεί ο Benjamin, μπορούμε να το εντοπίσουμε και πέραν των καλλιτεχνικών αντικειμένων, στον τρόπο που συχνά προσλαμβάνουμε τα φυσικά αντικείμενα μέσω των αισθήσεων μας. Έτσι γίνεται προφανές ότι πρόκειται για μια κατάσταση που ξεπερνά τα στενά όρια της τέχνης και αφορά μετασχηματισμούς σε όλο το εύρος της αισθητηριακής αντίληψης και της πρόσληψης του πραγματικού.<sup>30</sup>

Η ιδιαιτερότητα της κριτικής ανάλυσης που ο Benjamin κάνει για τις νέες τεχνολογίες απεικόνισης «έγκειται στο γεγονός ότι εστίασε στην ίδια τη φύση τους, στην κοινωνική, πολιτική,

---

<sup>28</sup> Στο ίδιο, 14-16.

<sup>29</sup> Στο ίδιο, 16.

<sup>30</sup> Στο ίδιο, 17-19.

αισθητική και πολιτιστική τους λειτουργία στα πρώτα στάδια της εμφάνισής τους».<sup>31</sup> Ο συγκεκριμένος προσανατολισμός στην σκέψη του, επηρεασμένος φυσικά και από το γενικότερο κλίμα της Σχολής της Φρανκφούρτης, τον οδήγησε μοιραία σε αιτιακούς συσχετισμούς ανάμεσα στα σημαντικά γεγονότα των κοινωνικών μεταβάσεων και στα κρίσιμα συμβάντα της ανθρώπινης αισθητηριακής αντίληψης.

Θα καταλήξει στο συμπέρασμα ότι ο αντίκτυπος που είχε στην ζωή των ανθρώπων η ανάδυση των βιομηχανικών κοινωνιών υπήρξε κρίσιμος παράγοντας στον αφανισμό της αύρας. Η ανάπτυξη της τεχνολογίας, η αστικοποίηση και η όλο και μεγαλύτερη εξάρτηση της παραγωγής και του πολιτισμού από τις μάζες δημιουργεί ένα νέο καθεστώς στον τρόπο που οι άνθρωποι σχετίζονται με την υλική πραγματικότητα. Η επίδραση των παραπάνω στο έργο τέχνης είναι σημαντική. Ο θεατής νιώθει την ανάγκη να εκμηδενίσει την απόσταση που τον χωρίζει από το έργο και με κάποιο τρόπο να καταφέρει να το κάνει ιδιοκτησία του. Τα έργα τέχνης οφείλουν να γίνουν αντικείμενα μαζικής απόλαυσης. Τα καλλιτεχνικά αντικείμενα καλούνται να αποκτήσουν μετακινησιμότητα και να είναι πιο εύκολα προσβάσιμα στο κοινό· να έχουν παρόμοιες δηλαδή ιδιότητες με αυτές των καταναλωτικών προϊόντων.<sup>32</sup>

Έτσι το επίτευγμα της τεχνολογικής αναπαραγωγής του έργου από μια άποψη επιτάχυνε καταλυτικά την ικανοποίηση μιας κοινωνικής παρόρμησης που είχε ήδη προκαλέσει η μετάβαση στον καπιταλιστικό τρόπο ζωής: την ένταξη του έργου τέχνης σε ένα περιβάλλον όπου πρωτοστατεί η πλήρωση του αισθήματος «για μια 'οικουμενική εξίσωση των πραγμάτων'». [Για τον Benjamin], η λογική αυτή συνέπεια, η προσαρμογή της πραγματικότητας στις μάζες, και των μαζών στην πραγματικότητα είναι γεγονός με ανυπολόγιστη βαρύτητα, τόσο για την σκέψη όσο και για τις αισθήσεις».<sup>33</sup> Αυτή η φράση του δοκιμίου μπορούμε να πούμε ότι περιέχει μια σημαντική θέση, αφού αναφάινεται η ιδέα ότι η ερμηνεία των μεταβολών στο χώρο της τέχνης μπορεί να αποτελέσει εργαλείο εξήγησης των ιστορικών συμβάντων και των κοινωνικών εξελίξεων.

---

<sup>31</sup> Γ. Ράπτη & Θ. Συμεωνίδης, «Εισαγωγή», στο *Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και τα νέα μέσα*, επιμ. Γιούλη Ράπτη & Θωμάς Συμεωνίδης (Αθήνα: Νεφέλη, 2019), 11.

<sup>32</sup> Γιούλη Ράπτη, «Τεχνολογία και τέχνη - Μια σύγχρονη απόπειρα επαναπροσδιορισμού των θέσεων του Μπένγιαμιν», 17-18.

<sup>33</sup> Walter Benjamin, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*, 20.



### 2.3 Η απομείωση της σημασίας της τελετουργίας στην μοντέρνα αισθητική

Η λειτουργία της τέχνης όπως αυτή αναπτύχθηκε από την παραδοσιακή αισθητική υπήρξε πάντοτε βαθιά συνδεδεμένη με το στοιχείο της μοναδικότητας του καλλιτεχνικού αντικείμενου. Από όποια σκοπιά πεποιθήσεων και αν προσέγγιζε ο θεατής το έργο τέχνης -είτε ως ιερό στοιχείο δηλαδή, είτε ως μιανό αντικείμενο- ο μόνος τρόπος να το προσλάβει αισθητηριακά ήταν να έρθει σε άμεση επαφή με τη γνήσια μοναδικότητά του.<sup>34</sup> Έτσι η παράδοση διαμορφώνει έναν δεσμευτικό και απαράβατο όρο στη διαδικασία προβολής και θέασης του έργου τέχνης: την επιβεβλημένη ταυτόχρονη φυσική παρουσία του έργου και του θεατή στον ίδιο χώρο και χρόνο και την ανάπτυξη μιας ιδιότυπης σχέσης μεταξύ τους. Η σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στα αισθητήρια όργανα του θεατή και στο έργο τέχνης έχει έναν χαρακτήρα αμιγώς τελετουργικό. Οι βαθύτερες ρίζες αυτού του τελετουργικού ακουμπούν στο θρησκευτικό παρελθόν της τέχνης και στη λατρεία των έργων τέχνης ως ιερά αντικείμενα.

Η τελετουργικότητα που περιβάλλει την επαφή με το έργο τέχνης γίνεται αντιληπτή στο ιδιαίτερο βίωμα που ορίστηκε παραπάνω με την λέξη «αύρα». Ο Benjamin θα διευκρινίσει ότι αυτή η τελετουργική διάσταση δεν εντοπίζεται αποκλειστικά και μόνο σε εκείνα τα έργα τέχνης που για πολλούς αιώνες δημιουργούνταν για να εξυπηρετήσουν θρησκευτικούς σκοπούς:

«Αυτή η τελετουργική βάση, οσοδήποτε έμμεση, παραμένει ακόμη αναγνωρίσιμη ως εκκοσμικευμένη τελετουργία και στις πιο αποθρησκευτικοποιημένες μορφές λατρείας του ωραίου».<sup>35</sup>

Όσο κι αν δίνεται δηλαδή η εντύπωση ότι στη διάρκεια της Αναγέννησης, μέσω του απογαλακτισμού της καλλιτεχνικής πράξης από τους θρησκευτικούς σκοπούς, αλλάζει σταδιακά η αντίληψη για το τι είναι τέχνη, επί της ουσίας η τέχνη παραμένει ριζωμένη, μέχρι το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα, στις ίδιες τελετουργικές αξίες που συνδέονται με την ύπαρξη της αύρας. Μάλιστα η διακήρυξη μιας «τέχνης για την τέχνη» που θα έρθει ως αντανakλαστικό στους κλυδωνισμούς που προκάλεσε η εφεύρεση της φωτογραφικής πλάκας, δεν είναι τίποτα παραπάνω από «μια θεολογία

---

<sup>34</sup> Ο Benjamin λέει χαρακτηριστικά: «Ένα αρχαίο άγαλμα της Αφροδίτης, για παράδειγμα, εντασσόταν σε διαφορετικό πλέγμα παράδοσης για τους Έλληνες οι οποίοι το έκαναν αντικείμενο λατρείας, απ' ότι για τους κληρικούς του Μεσαίωνα που το έβλεπαν ως αποτρόπαιο είδωλο. Ωστόσο, εκείνο με το οποίο έρχονταν αντιμέτωποι και οι μιν και οι δε, ήταν η μοναδικότητα του, δηλαδή, η αύρα του», Στο ίδιο, 21.

<sup>35</sup> Στο ίδιο, 21

της τέχνης»<sup>36</sup> που φέρνει στην επιφάνεια ακριβώς αυτή την προσκόλληση στο στοιχείο της τελετουργίας.

Ο Benjamin παρατηρεί ότι η δυνατότητα της τεχνικής αναπαραγωγής της εικόνας, μέσα από την κρίση που δημιουργεί, συντελεί στη διαμόρφωση κάποιων προοδευτικών χαρακτηριστικών για την τέχνη. Διαπιστώνει ότι όσο η φωτογραφία εξελίσσεται και διαμορφώνει τη δική της ταυτότητα, έχουμε μια σταδιακή απελευθέρωση του έργου τέχνης από τις αγκυλώσεις και την εσωστρέφεια που ως τότε κουβαλούσε. Η εσωστρέφεια είχε να κάνει με τα παρηκμασμένα τελετουργικά, τα οποία εν τέλει είχαν μετασηματιστεί σε ένα είδος φετίχ γύρω από την οντότητα του έργου τέχνης. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα η δράση των ανθρώπων της τέχνης να είναι αποκομμένη από την καθημερινή ζωή και να αδυνατεί να συγχρονιστεί με τις ανάγκες του καιρού της. Οι καλλιτέχνες παρέμεναν εγκλωβισμένοι στο ιδεολόγημα μιας τέχνης που ο μόνος της σκοπός είναι να διατηρεί την «καθαρότητα» της. Έτσι η τέχνη κατέληξε να είναι περικλειστη στον εαυτό της και να αποθεώνεται ως κάτι αυτοσήμαντο και ανεξάρτητο, παίρνοντας τη μορφή μιας κατά κάποιο τρόπο «αρνητικής θεολογίας».<sup>37</sup>

Στο συγκεκριμένο χρονικό σημείο που γράφεται το δοκίμιο για *Το έργο τέχνης*, δεν θα ήταν εύκολο έργο για τον Benjamin να εκτιμήσει με βεβαιότητα το πρόσημο που θα είχε η επίδραση της φωτογραφίας και του κινηματογράφου στην μελλοντική εξέλιξη της τέχνης. Ο Benjamin παραμένει ιδιαίτερα προσεκτικός στις κρίσεις του και εστιάζει περισσότερο σε επίκαιρες διαπιστώσεις παρά σε ριψοκίνδυνες προβλέψεις. Παρόλα αυτά, διαβλέπει με κάποια αισιοδοξία ότι στα νέα μέσα υπάρχει η δυνατότητα για μια ουσιαστικότερη σύνδεση της τέχνης με την κοινωνία. Αφού

«η τεχνολογική αναπαραγωγή χειραφετεί το έργο τέχνης από την παρασιτική του εξάρτηση από το τελετουργικό. [Για να συμπεράνει τελικά ότι] από τη στιγμή που το κριτήριο γνησιότητας στην καλλιτεχνική παραγωγή αχρηστεύεται, αντιστρέφεται και η όλη λειτουργία της τέχνης. Αντί να βασίζεται στην τελετουργία, βασίζεται πλέον σε μian άλλη πρακτική: την πολιτική».<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Οπώς λέει ο Benjamin: «Όταν [...] η τέχνη ένωσε να πλησιάζει η κρίση, η οποία έναν αιώνα αργότερα έγινε πιο έκδηλη, αντέδρασε με τη θεωρία της «τέχνης για την τέχνη» (l' art pour l' art), που είναι ακριβώς μια θεολογία της τέχνης», Στο ίδιο, 22.

<sup>37</sup> Στο ίδιο, 22.

<sup>38</sup> Στο ίδιο, 23.

Έτσι, απέναντι στη διαπίστωση ότι η τεχνολογική αναπαραγωγικότητα προκαλεί τον εκφυλισμό της άμεσης αισθητηριακής εμπειρίας –στην οποία ως επί το πλείστον στηριζόταν η παραδοσιακή αισθητική- ο Benjamin βλέπει ένα ισχυρό αντιστάθμισμα: την ελπίδα ότι τα νέα μέσα, μέσα από τα ειδικά χαρακτηριστικά της αισθητικής κατάστασης που φέρνουν, είναι ικανά να ενδυναμώσουν την κριτική ικανότητα των μαζών και να συντελέσουν στην πολιτικοποίηση τους.<sup>39</sup>

## 2.4 Η υποδοχή των θέσεων του Benjamin από την Σχολή της Φρανκφούρτης

Τα υπόλοιπα μέλη της Σχολής της Φρανκφούρτης, αν και αντιμετώπισαν με θετική διάθεση τα πορίσματα του Benjamin για την διάλυση της *αύρας*, ως μια γόνιμη βάση για να αναπτυχθεί μια σωστή κριτική της σύγχρονης αισθητικής, θα σταθούν με επιφυλακτικότητα στις θετικές συνδηλώσεις της παραπάνω θέσης.<sup>40</sup> Ιδίως ο Adorno θα αντιμετωπίσει με ιδιαίτερο σκεπτικισμό την ιδέα ότι η φωτογραφία και ο κινηματογράφος θα μπορούσαν να συνεισφέρουν στην προοδευτική πολιτικοποίηση των μαζών στο μέλλον. Αντίθετα, υποστηρίζει με ζήλο ότι τα νέα μέσα θα αποτελέσουν εργαλεία πολιτικής παραπλάνησης για την εργατική βάση της κοινωνίας, αφού πιστεύει ότι «η τέχνη στην εποχή της μηχανικής αναπαραγωγικότητας χρησιμεύει για να συμφιλιώνει το μαζικό κοινό με την καθεστηκία τάξη».<sup>41</sup>

Με μια πρώτη ματιά, αν σκεφτούμε τον ιστορικό χρόνο μέσα στον οποίο έδρασε η Σχολή της Φρανκφούρτης, ο καταδικαστικός τόνος του Adorno για τα νέα μέσα φαίνεται να είναι δικαιολογημένος, όπως και η απαισιοδοξία που κυριαρχεί στην σκέψη του και αφορά το μέλλον της τέχνης. Η επένδυση των φασιστικών καθεστώτων στα νέα μέσα με σκοπό την εκμετάλλευση και την χειραγώγηση των μαζών επιβεβαίωνε τους χειρότερους φόβους του. Για ένα διανοούμενο τόσο μεγάλου διαμετρήματος όπως ο Adorno δεν θα ήταν δύσκολο να αναγνωρίσει μέσα στη ζωντανή εξέλιξη των γεγονότων το πόσο επικίνδυνη μπορούσε να γίνει η τεχνολογία της εικόνας στα χέρια αυτής της φασιστικής εξουσίας. Να δει αυτό που τόσο καθαρά περιγράφει η Susan Sontag τέσσερις δεκαετίες αργότερα. Ότι κάτω από την επιτηδευμένη τους μορφή ταινίες όπως *Ο θρίαμβος της θέλησης* ή η *Ολυμπία* της Riefenstahl κυριαρχούνταν από μια

---

<sup>39</sup> Γιούλη Ράπτη, «Τεχνολογία και τέχνη - Μια σύγχρονη απόπειρα επαναπροσδιορισμού των θέσεων του Μπένγιαμιν», 20.

<sup>40</sup> Martin Jay, *Η διαλεκτική φαντασία*, 210.

<sup>41</sup> Στο ίδιο, 211.

«δραματουργία [που] επικεντρώνεται στις οργιαστικές συναλλαγές μεταξύ ισχυρών δυνάμεων και των ανδρικήλων τους που ομοιόμορφα ντυμένοι παρουσιάζονται κατά ολοένα ογκούμενα κύματα [και ακόμη ότι] η φασιστική τέχνη εξυμνεί την υποταγή, εκθειάζει τη βλακεία, μυθοποιεί το θάνατο».<sup>42</sup>

Ο Benjamin σίγουρα δεν υπήρξε αφελής ως προς αυτά τα ζητήματα, ούτε αγνόησε ποτέ τον κίνδυνο της χρήσης των νέων μέσων από ολοκληρωτικές μορφές εξουσίας όπως αυτή του Τρίτου Ράιχ και της κυβέρνησης του Μουσολίνι. Ο προβληματισμός του εξάλλου αποτυπώνεται καθαρά σε όσα γράφει στον επίλογο του δοκιμίου του για το *Έργο Τέχνης* σχετικά με την αισθητικοποίηση της πολιτικής από την φασιστική προπαγάνδα.<sup>43</sup> Εκείνο όμως που διαφοροποιεί τον τρόπο προσέγγισης του Benjamin σε σχέση με αυτόν του Adorno, είναι ότι ο Benjamin δεν ταυτίζει τη μορφή που η φασιστική εξουσία δίνει στα νέα μέσα με την ίδια τη φύση των νέων μέσων.

Ο Benjamin φαίνεται να κυριαρχείται από την πεποίθηση ότι η κριτική δεν μπορεί να έχει ως διακύβευμα την καταδίκη ή όχι των νέων τεχνολογιών του χώρου της εικόνας - ως πιθανούς φορείς εγκλωβισμού ή χειραφέτησης αντίστοιχα. Τα νέα μέσα εκφράζουν ένα καινούργιο στάδιο στην αισθητηριακή αντίληψη το οποίο υπερβαίνει -σύμφωνα και με την ανάλυση που θα κάνει στο *Έργο τέχνης*- τα όρια της ίδιας της τέχνης. Υπό αυτή την συλλογιστική ο Benjamin, όπως εξηγεί και στον Adorno, «δοκιμάζει να οικοδομήσει έναν λόγο προσανατολισμένο στο να εντοπίσει τα ωφέλιμα χαρακτηριστικά των νέων μέσων με την ίδια ειλικρίνεια που εκείνος επιδιώκει να προβάλλει το ακριβώς αντίθετο».<sup>44</sup>

Ο Benjamin παρατηρεί με προσοχή αυτή τη νέα κατάσταση για την καλλιτεχνική δημιουργία, προβολή και πρόσληψη των έργων τέχνης. Την αντιμετωπίζει ως μια συντελεσμένη φάση της ιστορίας της αισθητικής στα πλαίσια αναγκαίων μετασχηματισμών της αισθητηριακής αντίληψης. Εξάλλου, για τον Benjamin ο φιλόσοφος είναι οργανικό και αδιάσπαστο μέρος του κοινωνικού συνόλου. Είναι ματαιοπονία για τον ίδιο και άωφο για την κοινωνία να καταναλώνει την ενέργεια των συλλογισμών του στο αν θα πρέπει να εγκρίνει ή να καταδικάσει αυτό το νέο αισθητικό στάδιο. Αφού είναι αδύνατον να επιστρέψουμε σε μια αισθητηριακή αντίληψη που προηγείται και ήταν συνδεδεμένη με έναν άλλο κόσμο με άλλες ανάγκες. Ο Benjamin αποδέχεται

---

<sup>42</sup> Susan Sontag, *Η γοητεία του φασισμού*, μτφρ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος (Αθήνα: Ύψιλον, 2010), 29.

<sup>43</sup> Walter Benjamin, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*, 57-60.

<sup>44</sup> Walter Benjamin, *Briefe τόμος II*, επιμ. Gershom Scholem & Theodor W. Adorno (Frankfurt: Suhrkamp, 1966), 768. (και στο Martin Jay, *Η διαλεκτική φαντασία*, 211.)

το πέρασμα στο στάδιο της νεωτερικής αισθητικής ως ένα τετελεσμένο συμβάν στην ανθρώπινη εξέλιξη των αισθήσεων. Και όπως κάθε εξελικτική ανθρώπινη φάση περιέχει – σύμφωνα και με μια υλιστική θεώρηση της ιστορίας - τόσο την δυνατότητα μεγαλύτερης εδραίωσης των αντιδραστικών στοιχείων του κατεστημένου συστήματος, όσο και την δυνατότητα μιας επαναστατικής προοπτικής για την ανθρωπότητα. Αντιμετωπίζοντας από αυτή την σκοπιά το ζήτημα, ο Benjamin αποφεύγει να εγκλωβιστεί σε υποθετικές ή άνευ νοήματος αφοριστικές φιλοσοφικές κρίσεις. Εξάλλου, πάντα θεωρούσε πως πρέπει ο στοχασμός του να ακολουθεί τις δονήσεις του κοινωνικοϊστορικού γίνεσθαι. Έβλεπε τον εαυτό του ως ένα μέσο για να ακουστεί η φωνή των πραγμάτων. Διαμόρφωνε τόσο το περιεχόμενο της σκέψης του όσο και τη μορφή της γλώσσας του με τέτοιο τρόπο ώστε να γίνονται κανάλι για να εκφραστεί το πρόσωπο του κόσμου που τον περιβάλλει.<sup>45</sup>

Έτσι η ερμηνεία του για τα νέα μέσα εστιάζει στο διακύβευμα του πώς αυτά θα μπορούσαν να μεταβληθούν από εργαλεία εξανδραποδισμού σε όπλα κατανόησης της πραγματικότητας. Να διαπλατύνουν το πεδίο αντίληψης των μαζών και να τις σπρώξουν σε μια προοδευτική δράση προς όφελος της κοινωνικής ευημερίας. Ο Benjamin κατανοεί ότι η ανθρωπότητα στάθηκε ως τώρα ανέτοιμη να διαχειριστεί τους καρπούς της τεχνολογικής προόδου. Ότι υπέκυψε μάλιστα στον παραλογισμό να γοητευθεί από την ίδια της την καταστροφή· τον πόλεμο. Όμως το ότι «η κοινωνία δεν ήταν αρκετά ώριμη για να κάνει όργανο της την τεχνολογία»<sup>46</sup> δεν προδικάζει με κανένα τρόπο, κατά τον φιλόσοφο, ότι δεν θα κατορθώσει να το επιτύχει στο μέλλον.

## 2.5 Από την λατρευτική αξία στην εκθεσιακή αξία

Το επίτευγμα της τεχνολογικής αποτύπωσης της εικόνας προκάλεσε, όπως είδαμε, μια πρωτοφανή μετατόπιση του έργου τέχνης από τη θέση που είχε προσδώσει σε εκείνο η παραδοσιακή αισθητική. Το λατρευτικό στοιχείο, που για αιώνες επιβίωσε με διάφορα πρόσωπα εντός της τέχνης, φαίνεται τώρα -σε μια εποχή με πολύ διαφορετικές ανάγκες- να εξασθενεί και να μην έχει πια τον δομικό ρόλο που είχε άλλοτε μέσα στην λειτουργία προβολής και πρόσληψης

---

<sup>45</sup> Εδώ αξίζει να πούμε ότι ο ίδιος ο Adorno είχε εντοπίσει αυτό το ιδιαίτερο στοιχείο της σκέψης του Benjamin. Επισημάνει μάλιστα, αναφερόμενος στο δοκίμιο του Benjamin για τον Προυστ, ότι όχι μόνο μέσα από το περιεχόμενο των ιδεών του αλλά και από τον ίδιο τον τρόπο γραφής του ο Benjamin «έβλεπε τον εαυτό του σαν ένα όχημα των αντικειμενικών τάσεων του πολιτισμού», Martin Jay, *Η διαλεκτική φαντασία*, 176.

<sup>46</sup> Walter Benjamin, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*, 59.

του καλλιτεχνικού έργου. Κατά τον Benjamin, αυτή η μετατόπιση –εκτός των άλλων- επέτρεψε να αποκαλυφθεί η ύπαρξη ενός σταθερού κανόνα που διαπνέει την αισθητική και που δεν θα ήταν δυνατόν να τον εντοπίσουμε πρωτύτερα. Σύμφωνα με το λογικό σχήμα αυτού του κανόνα, η σύλληψη και η κατανόηση του καλλιτεχνικού αντικειμένου κινούνταν πάντοτε σε έναν άξονα «μεταξύ δύο πόλων: στον πρώτο, εκείνο που τονίζεται είναι η *λατρευτική αξία*: στον δεύτερο, αυτό που τονίζεται είναι η *εκθεσιακή αξία* του έργου».<sup>47</sup>

Όσο οι συνθήκες οδηγούσαν το έργο τέχνης στην πλευρά σύλληψης και κατανόησης με πυρήνα το λατρευτικό στοιχείο, η αξία έκθεσης ήταν για την αισθητηριακή αντίληψη ένας τόσο αδύναμος παράγοντας που τελικά έμενε αφανής. Τα χαρακτηριστικά όμως που τα νέα μέσα προσέδωσαν στην τεχνικά αναπαραγόμενη εικόνα δημιούργησαν τις συνθήκες ώστε η αξία έκθεσης να υπερβεί σε σημασία την λατρευτική αξία και να γίνει ο κρίσιμος παράγοντας αξιολόγησης του καλλιτεχνικού έργου. Οι τεχνολογίες μάλιστα που έκαναν εφικτή την τεχνική αντιγραφή του έργου τέχνης προκάλεσαν μια τόσο ισχυρή μετακίνησή του προς την αξία έκθεσης

«ώστε η ποσοτική μετατόπιση ανάμεσα στους πόλους του να μετατραπεί σε ποιοτική αλλαγή της φύσης του [καθιστώντας το] ένα δημιούργημα με εντελώς νέες λειτουργίες, από τις οποίες εκείνη που είναι αυτοσυνείδητη σ' εμάς, η καλλιτεχνική λειτουργία, αργότερα ενδέχεται να θεωρηθεί δευτερεύουσα».<sup>48</sup>

Ο Benjamin σε αυτό το σημείο καταλήγει σε ένα πολύ ενδιαφέρον συμπέρασμα: η εκρηκτική άνοδος της αξίας έκθεσης εκφράζει μια τόσο δομική μεταβολή στο είναι του έργου τέχνης, ώστε τα νέα χαρακτηριστικά που φαίνεται να ανακύπτουν ως πρωταγωνιστικά για εκείνο ενδέχεται στο άμεσο μέλλον να επισκιάσουν ή ακόμα και να εξαφανίσουν στοιχεία, των οποίων η μέχρι τότε παρουσία ήταν αυτονόητη για να προσδιορίζεται κάτι ως προϊόν καλλιτεχνικής πράξης. Μια τέτοια εξέλιξη θα μπορούσε να θεωρηθεί μια -με άλλους όρους βέβαια- επιστροφή σε πιο πρώιμες αισθητικές καταστάσεις. Δηλαδή, όπως στις πρωτόγονες περιόδους η καθολική σημασία που δινόταν στην τελετουργική χρήση των έργων εμπόδιζε τις δημιουργημένες από τον άνθρωπο εικόνες να κατανοηθούν ως καλλιτεχνικά προϊόντα, το ίδιο μπορεί να συμβεί τώρα με την κυριαρχία της αξίας έκθεσης στις τεχνικά αναπαραγόμενες εικόνες.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Στο ίδιο, 24.

<sup>48</sup> Στο ίδιο, 26.

<sup>49</sup> Στο ίδιο, 26.

Αυτό που μένει είναι να στοχαστούμε, με την πλεονεκτική θέση που μας δίνει η χρονική απόσταση, αν η παραπάνω υπόθεση του Benjamin επιβεβαιώθηκε ή όχι στις δεκαετίες που ακολούθησαν την συγγραφή του Έργου τέχνης. Ο Jos De Mul μας δίνει μια απάντηση στο ζήτημα με το άρθρο του *The work of art in the age of digital recombination*. Ο De Mul ισχυρίζεται ότι η σύγκυση ανάμεσα στην καλλιτεχνική και τη μη καλλιτεχνική φύση του έργου, η οποία άρχισε να διαφαίνεται κατά την εποχή της μηχανικής αναπαραγωγής της εικόνας, και την οποία ο Benjamin είχε εντοπίσει στην εμπλοκή αισθητικής και πολιτικής, στη σύγχρονη εποχή των ψηφιακών μέσων έχει εξελιχθεί σε ένα απόλυτα θολό τοπίο με δυσδιάκριτα όρια.



Geert Mul, *W4: Who, What, When, Where* (2007)

Ο De Mul θα υποστηρίξει αυτή την άποψη μέσα από μια ανάλυση των δεδομένων που προκύπτουν από την παρατήρηση μιας εγκατάστασης του Geert Mul που κατασκευάστηκε το 2007 και τιτλοφορήθηκε *W4: Who, What, When, Where*. Πρόκειται για ένα σύστημα διεπαφής μέσω του οποίου ο θεατής-χρήστης μπορεί να περιπλανηθεί αλλά και να επιδράσει με δημιουργικό τρόπο στο αρχείο 80.000 φωτογραφιών του Μουσείου Φωτογραφίας του Ρότερνταμ. Ο De Mul τονίζει το αδύνατο του να αποφανθεί κανείς αν πρόκειται απλώς για μια σύνθετη κονσόλα διεπαφής ή για μια περίπλοκη καλλιτεχνική εγκατάσταση. Η διαδραστική αυτή συσκευή αποτελεί τόσο **(α)** ένα καθαρό εργαλείο για την ξενάγηση του επισκέπτη στο αρχείο του μουσείου, όσο και **(β)** ένα αμιγώς εικαστικό παιχνίδι για εκείνον που θα επικεντρωθεί στον χειρισμό του λειτουργικού της

με σκοπό να δημιουργήσει μια πρωτότυπη παρουσίαση στην οθόνη προβολής· να συνθέσει μεταξύ τους εικόνες από το αρχείο για να φτιάξει το δικό του μοναδικό «ψηφιακό κολάζ».<sup>50</sup>

Η εικασία του Benjamin ότι η αύξηση της εκθεσιακής αξίας μπορεί να οδηγήσει σε ένα έργο του οποίου η καλλιτεχνική διάσταση δεν θα είναι πια αναγκαία, φαίνεται επίσης ότι επιβεβαιώνεται στην μορφή του τηλεοπτικού μέσου. Αν δεχτούμε πως η τηλεόραση αποτελεί μια εκδοχή μετεξέλιξης του σινεμά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι το στοιχείο που καθόρισε την γέννηση και την γιγάντωσή της, είναι η δυναμική της εκθεσιακής αξίας που ενυπήρχε στην κινηματογραφική εικόνα και αξιοποιήθηκε στο μέγιστο από την τηλεόραση. Έτσι η τηλεοπτική εικόνα είναι –κατά μία έννοια– ένα είδος κινηματογραφικής εικόνας, οι ανάγκες και ο τρόπος λειτουργίας της οποίας δίνουν τόσο μεγάλη βαρύτητα στην εκθεσιακή ισχύ των προϊόντων τους, που αυτομάτως αποβάλλεται σχεδόν κάθε στοιχείο που σχετίζεται με την καλλιτεχνική λειτουργία. Η τηλεοπτική εικόνα –βασισμένη απόλυτα στην αξία έκθεσης– κατόρθωσε μάλιστα να παράγει εικόνες με συντριπτικά μεγαλύτερη σημασία και κοινωνική επίδραση από ότι «ο πρόγονός της» ο κινηματογράφος (στον οποίο η καλλιτεχνική λειτουργία έχει ακόμα σημαντικό ρόλο). Μέσα από τα δύο προηγούμενα παραδείγματα (την εγκατάσταση του De Mul και την τηλεόραση), θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε ότι η εξέλιξη της τεχνολογικής απεικόνισης και η επιρροή της στα ανθρώπινα έργα δικαίωσε απόλυτα την πρόβλεψη του Benjamin για ένα μελλοντικό «δημιούργημα με εντελώς νέες λειτουργίες»<sup>51</sup>, μέσα στις οποίες οι καλλιτεχνικοί σκοποί δεν θα κρίνονται πλέον απαραίτητοι.

---

<sup>50</sup> Jos de Mul, «The work of art in the age of digital recombination», στο *Digital Material: Anchoring New Media in Daily Life and Technology*, επιμ. Marianne van den Boomen, Sybille Lammes, Ann-Sophie Lehmann, Joost Raessens, & Mirko T. Schäfer, (Αμστερνταμ: Amsterdam University Press, 2009) 102.

<sup>51</sup> Walter Benjamin, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*, 26.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

### Φωτογραφία: Το πρώτο πλήγμα για την παραδοσιακή αισθητική

#### 3.1 Η επιρροή της εξέλιξης του φωτογραφικού μέσου στην καθιερωμένη τέχνη

Στις τελευταίες δεκαετίες του δεκάτου ενάτου αιώνα, εποχή που η φωτογραφική βιομηχανία φτάνει σε ένα πρώτο στάδιο μαζικοποίησης της παραγωγής φιλμ και μηχανημάτων λήψης, είναι κάτι παραπάνω από εμφανείς, λέει ο ιστορικός τέχνης Giulio Carlo Argan, οι μεταβολές «που η γενικευμένη χρήση της φωτογραφίας προκαλεί στην ψυχολογία της οπτικής αντίληψης».<sup>52</sup> Ο Argan υποστηρίζει ότι ένα σημαντικό μέρος της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας της εποχής αντιλήφθηκε την σημασία αυτών των μεταβολών και δεν συντάχθηκε πίσω από το κυρίαρχο κλίμα των επιπόλαιων αντιδράσεων και της στείρας πολεμικής ενάντια στο φωτογραφικό μέσο. Οι ιμπρεσιονιστές, όπως και οι ρεαλιστές, αναγνώρισαν πως η ύπαρξη της φωτογραφίας δημιουργεί ένα σοβαρό ζήτημα στην αντίληψη της εικόνας, το οποίο δεν μπορεί να παρακαμφθεί ούτε να υποτιμηθεί από την υπόθεση ότι τα προϊόντα της τεχνολογικής αναπαράστασης δεν αφορούν την καλλιτεχνική διαδικασία. Μια πολύ καθοριστική πλευρά αυτού του ζητήματος

«συνίσταται [όπως σημειώνει ο Argan] στην πολύ μεγάλη αύξηση του πλούτου των εικόνων: η φωτογραφία καθιστά ορατή μια πληθώρα πραγμάτων που διαφεύγουν όχι μόνο από την αντίληψη, αλλά και από την οπτική προσοχή».<sup>53</sup>

Είναι πράγματι γεγονός ότι ο φωτογραφικός φακός διεύρυνε το ανθρώπινο βλέμμα προς αχαρτογράφητες εκτάσεις του ορατού πραγματικού και πρόσφερε έτσι ένα νέο προς επεξεργασία και κατανόηση υλικό για την ανθρώπινη αντίληψη. Ο Benjamin σε διάφορα σημεία του έργου του θα αναφερθεί στη σημασία αυτής της καινούργιας οπτικής γνώσης που προσφέρει η φωτογραφία και θα ισχυριστεί ότι, μέσω αυτής, ο άνθρωπος αποκτά για πρώτη φορά πρόσβαση στο «οπτικό του ασυνείδητο».<sup>54</sup> Κάτω από αυτό το πρίσμα, η φωτογραφία θα συντελέσει σε μια

---

<sup>52</sup> Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *Η μοντέρνα τέχνη*, μτφρ. Λίνα Παπαδημήτρη (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 1999), 86.

<sup>53</sup> Στο ίδιο, 87.

<sup>54</sup> Στη *Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας* ο Benjamin σημειώνει ότι: «Όσο συνηθισμένο κι αν είναι να συνειδητοποιεί κανείς, έστω και χοντρικά, π.χ. το βάδισμα των ανθρώπων, ωστόσο σίγουρα δεν ξέρει τίποτα για τη στάση τους στο κλάσμα του δευτερολέπτου που γίνεται ο διασκελισμός. Η φωτογραφία με τα βοηθητικά της μέσα: το ρελαντί, τις μεγεθύνσεις, του το αποκαλύπτει. Του δίνει πληροφορίες για το οπτικό ασυνείδητο, όπως η ψυχανάλυση του δίνει

επαναξιολόγηση των ιστορικών πεπραγμένων στον χώρο της ζωγραφικής, όπως επίσης και σε έναν επαναπροσδιορισμό της ταυτότητας και των λειτουργιών της εντός της σύγχρονης πραγματικότητας. Ο Argan σημειώνει ότι

«η φωτογραφία βοήθησε [(α)] τους ζωγράφους “οπτικής αντίληψης” [...] να διαχωρίσουν, στα έργα των μεγάλων δασκάλων, τα αμιγή γεγονότα όρασης από άλλες κουλτουραλιστικές συνιστώσες [και (β)] συνέβαλε στο να διευρυνθεί το ενδιαφέρον των ζωγράφων για το θέαμα του σύγχρονου κόσμου και, συνεπώς, ο κοινωνικός τους ορίζοντας».<sup>55</sup>

Στη φωτογραφία θα μπορούσαμε να αναζητήσουμε έναν από τους βασικούς παράγοντες της διάθεσης των ιμπρεσιονιστών να εγκαταλείψουν την παράδοση που ήθελε τον ζωγράφο να δουλεύει τα έργα του απομονωμένος μέσα στο εργαστήριό του. Οι ιμπρεσιονιστές απομακρύνονται από την λογική της κλασσικής ζωγραφικής που βασιζόταν στη σχεδιαστική ακρίβεια και στην λεπτομερή πινελιά. Δίνουν έμφαση στην αποτύπωση της φευγαλέας εντύπωσης των πραγμάτων και στη σύνθεση της εικόνας με βάση τη σχέση φωτός και σκιάς. Συχνά δεν κάνουν καν προσχέδια και επιδιώκουν να ολοκληρώνουν τα θέματά τους την στιγμή που εκείνα διαδραματίζονται. Θα λειτουργήσουν, δηλαδή, με τον ίδιο τρόπο που ήταν υποχρεωμένοι να λειτουργούν οι φωτογράφοι, οι οποίοι εκ των πραγμάτων έπρεπε να τοποθετήσουν τον εξοπλισμό τους απέναντι στη ζωντανή παρουσία του αντικειμένου τους ώστε να μπορέσουν να το καταγράψουν. Ο Gombrich μας πληροφορεί πως ο Monet ισχυριζόταν ότι κάθε ζωγράφος είχε την υποχρέωση να βγει έξω από το ατελιέ του και να έχει δια ζώσης επαφή με ό,τι πρόκειται να ζωγραφίσει. Για τον λόγο αυτό, μάλιστα, ο γάλλος ζωγράφος «είχε μετατρέψει μια βάρκα σε εργαστήριο, για να μπορεί να μελετά τις αλλαγές και τα εφέ του τοπίου δίπλα στο ποτάμι».<sup>56</sup>

Ο Argan σημειώνει ότι σ' αυτή τη στάση των ιμπρεσιονιστών υπήρχε η πρόθεση ενός γόνιμου συναγωνισμού με το νέο μέσο: να δοκιμάσουν να ξεπεράσουν τη φωτογραφική απεικόνιση στην απόδοση των στιγμιότυπων της πραγματικότητας, έχοντας επιπλέον το πλεονέκτημα της χρήσης του χρώματος και του ιδιαίτερου ύφους που μπορεί να δώσει ο χειρονομιακός τρόπος

---

πληροφορίες για το ενστικτικό ασυνείδητο», Walter Benjamin, «Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας», στο ίδιο, *Δοκίμια για την τέχνη*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ (Αθήνα: Κάλβος, 1978), 52.

<sup>55</sup> Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *Η μοντέρνα τέχνη*, 88-90.

<sup>56</sup> H. Gombrich, *Το χρονικό της τέχνης*, μτφρ. Λίνα Κάσδαγλη (Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1994), 518.

αποτύπωσης.<sup>57</sup> Μήπως, όμως, υπήρχε και κάτι πέρα από αυτό που μόλις αναφέραμε; Μήπως υπέβασκε ένας υποσυνείδητος φόβος που είχε να κάνει με τους οντολογικούς κλυδωνισμούς που το νέο μέσο προκαλούσε στην τέχνη τους – και που οι καλλιτέχνες της εποχής το αντιλαμβάνονταν, προς το παρόν, μόνο αφηρημένα και διαισθητικά;

Εδώ ίσως μας διαφωτίζει μια ενδιαφέρουσα σκέψη που εκθέτει ο Roland Barthes στο *Φωτεινό θάλαμο* σχετικά με τη δεδομένη σχέση που έχει με το φως η τεχνική της φωτογραφίας. Ο Barthes παρατηρεί ότι στη φωτογραφική εικόνα

«το αλλοτινό πράγμα με τις άμεσες ακτινοβολίες του (τις φωτεινότητές του), άγγιξε πραγματικά την επιφάνεια που άγγιξε με την σειρά του το βλέμμα [μας]».<sup>58</sup>

Η διατύπωση του Barthes μας φέρνει αντιμέτωπους με ένα σημαντικό ερώτημα: αν η φωτογραφική λήψη αποτελεί ένα άμεσο αποτύπωμα της στιγμιαίας ακτινοβολίας των πραγμάτων, μήπως η φωτογραφική εικόνα -παρότι σκοτώνει την αύρα των αντικειμένων- μας φέρνει εντούτοις πιο κοντά στην υλική παρουσία του συντελεσμένου πραγματικού σε σχέση με τις παραδοσιακές μορφές απεικόνισης; Μήπως η ανάγκη των ιμπρεσιονιστών να λειτουργήσουν με μια αμεσότητα σαν εκείνη των φωτογράφων στηρίζεται στην υποδόρια ανησυχία ότι η φωτογραφική μηχανή είναι ικανή όχι μόνο να αποτυπώσει το αντίγραφο της πραγματικότητας, αλλά και κάτι παραπάνω; Μήπως φοβούνται ότι οι φωτογραφικές εικόνες κατορθώνουν κάτι πρωτόγνωρο, να εγκλωβίσουν, κατά κάποιο τρόπο, μέσα τους ένα μέρος της αλήθειας του πραγματικού;

Τέλος, να προσθέσουμε πως η ζωνηρή επίδραση του νέου μέσου σε σπουδαίους ζωγράφους του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού επιβεβαιώνεται κι από κάτι ακόμα. Από το γεγονός ότι κάποιοι από αυτούς δεν έμειναν απλώς σε μια έρευνα της φωτογραφικής εικόνας ως εξωτερικοί παρατηρητές. Η περιέργειά τους για τη φωτογραφία τους έσπρωξε στον πειρασμό να πάρουν στα χέρια τους μια φωτογραφική μηχανή και να δοκιμάσουν τις δυνατότητες που αυτή προσφέρει. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Degas που έδειξε ζωνηρό ενδιαφέρον να εξερευνήσει τις απεικονιστικές δυνατότητες του φωτογραφικού μέσου και πειραματίστηκε με αυτό παράλληλα με το ζωγραφικό του έργο. Όπως περιγράφει ο φίλος του και συγγραφέας Daniel Halévy

---

<sup>57</sup> Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *Η μοντέρνα τέχνη*, 87-88.

<sup>58</sup> Ρολάν Μπαρτ, *Ο φωτεινός θάλαμος*, μτφρ. Γιάννης Κρητικός ( Αθήνα: Κέδρος, 1983), 111.

«ήταν αγαπημένη του συνήθεια στις κοινωνικές συναθροίσεις όπου συμμετείχε, να φέρνει μαζί του τον φωτογραφικό του εξοπλισμό και να δοκιμάζει φωτογραφικές συνθέσεις με αντικείμενο τους υπόλοιπους συνδαιτημόνες, τους οποίους συχνά ανάγκαζε να ποζάρουν σύμφωνα με τις υποδείξεις του»<sup>59</sup>

Η διάθεση όμως κάποιων σημαντικών καλλιτεχνών του 19<sup>ου</sup> αιώνα να παραδεχθούν την προφανή επίδραση της φωτογραφίας στην οπτική αντίληψη, σήμαινε απαραίτητως και μια αναγνώριση του καταλυτικού της ρόλου στην τέχνη και την εικόνα εν γένει, όπως θα την αντιληφθεί ο Benjamin στο *Έργο τέχνης*; Όπως θα δούμε παρακάτω, η απάντηση πιθανότατα είναι όχι.

### 3.2 Η ζωγραφική και η φωτογραφία υπό την θεώρηση μιας κοινής ιστορίας της εικόνας

Είναι αναμφισβήτητο γεγονός ότι η μεγάλη μάζα των ζωγράφων και των τεχνοκριτικών του 19<sup>ου</sup> αιώνα αντέδρασε σφοδρά σε κάθε ιδέα που θα μπορούσε να εμπλέξει τη φωτογραφία στο διάλογο που αφορά την καλλιτεχνική απεικόνιση και την τέχνη εν γένει.<sup>60</sup> Ωστόσο, ακόμα και οι ζωγράφοι που δεν στάθηκαν εχθρικά απέναντι στη φωτογραφία, δεν μπορούμε να πούμε ότι την αντιμετώπισαν ποτέ ως μια τέχνη ισότιμη με την ζωγραφική. Περισσότερο έβλεπαν σε αυτή έναν ρόλο που, ναί μεν είναι εντός της τέχνης, αλλά περιορίζεται στη συνεπικουρία της ζωγραφικής έμπνευσης και στην παραγωγή μόνο μικρότερης σημασίας καλλιτεχνικών εκφάνσεων. Την αντιμετώπιζαν δηλαδή ως κάτι κατώτερο αισθητικά· μια υποδεέστερη τέχνη και τεχνική απεικόνισης.

Όπως μας πληροφορεί ο Benjamin, ο Aragon χρειάστηκε πολύ θάρρος σε μια ομιλία του στο Παρίσι, με παριστάμενους πολλούς ζωγράφους της εποχής, για να κάνει μια τοποθέτηση που ήταν στο πνεύμα μιας ισότιμης αντιμετώπισης της φωτογραφίας με την ζωγραφική -γεγονός που επιβεβαιώνει αυτό που μόλις αναφέραμε. Η πρόθεση του να ενσωματώσει ερμηνείες για την ζωγραφική σε ένα κοινό πλαίσιο ιδεών με την φωτογραφία, αποτέλεσε αυτομάτως κόκκινο πανί

---

<sup>59</sup> Daniel Halkévy, *My Friend Degas*, μτφρ. Mina Curtis (Middletown: Wesleyan University Press, 1964), 82-83.

<sup>60</sup> Ο Argan σημειώνει ότι ο Μποντλέρ, οι συμβολιστές και οι κοντινές σε αυτούς καλλιτεχνικές τάσεις θεωρούσαν πως «η τέχνη είναι πνευματική δραστηριότητα που δεν μπορεί να αντικατασταθεί από κάποιο μηχανικό μέσο» αποκλείοντας κάθε συζήτηση για οποιαδήποτε μορφή αποδοχής της φωτογραφίας στην καλλιτεχνική δραστηριότητα, *Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, Η μοντέρνα τέχνη*, 86.

για τους παρευρισκόμενους ζωγράφους. Όπως μεταφέρει ο ίδιος ο Aragon, η αναφορά του δεν δημιούργησε απλώς πολλές αντιδράσεις, αλλά θεωρήθηκε εξαιρετικά προσβλητικό και μόνο το ότι εκφράστηκε ένας τέτοιος συλλογισμός.<sup>61</sup>

Η συγκεκριμένη τροπή που είχε πάρει ο διάλογος για την φωτογραφία μέσα στους κύκλους των κριτικών της τέχνης, όπως ισχυρίζεται ο Benjamin, δεν συντηρούνταν μόνο από τους λόγιους υπέρμαχους του ζωγραφικού μέσου, αλλά με ένα παράδοξο τρόπο τροφοδοτούνταν κι από τους θεωρητικούς υπερασπιστές της φωτογραφίας, οι οποίοι αυτοπαγιδεύονταν σε μια «φετιχιστική» κουβέντα με επίκεντρο την τεχνική στην τέχνη που συνεχώς τους ανάγκαζε να «υπερασπίζονται τον φωτογράφο μπροστά στη δικαστική έδρα που αυτός ανέτρεψε».<sup>62</sup> Έτσι, η υπαρκτή διένεξη που ξεκίνησε τον 19<sup>ο</sup> αιώνα με επίκεντρο το αν τα νέα μέσα μπορούν να θεωρηθούν ή όχι καλλιτεχνικά ισότιμα με την ζωγραφική ήταν κατά τον Benjamin εντελώς ανούσια και αποπροσανατολιστική. Η κριτική της σχέσης των νέων μέσων με την καθιερωμένη τέχνη θα μπορούσε, κατά τον φιλόσοφο, να πάρει μια πολύ πιο ουσιαστική και γόνιμη τροπή μόνο υπό τον όρο να «στραφεί κανείς απ' την φωτογραφία σαν τέχνη στην τέχνη σαν φωτογραφία».<sup>63</sup>

Το πρόβλημα συνεπώς εντοπίζεται στο ότι οι άνθρωποι που κινούσαν τον διάλογο εντός της τέχνης αδυνατούσαν να κατανοήσουν την ζωγραφική έξω από τη σημασία που η παράδοση αιώνων είχε ορίσει με την λέξη τέχνη. Από όποια πλευρά κι αν τοποθετούνταν, αναλώνονταν στον προβληματισμό για το αν η φωτογραφία μπορεί να ενταχθεί στην παραδεδομένη αυτή έννοια της τέχνης (μέσα στην οποία είχε ήδη τοποθετηθεί η ζωγραφική) και δεν έβλεπαν ότι εξαιτίας αυτής της πολύ πρόσφατης εφεύρεσης –η οποία κατορθώνει να αποτυπώσει την πραγματικότητα πάνω σε μια πλάκα με ρινίσματα αργύρου- η έννοια αυτή μεταμορφωνόταν σε κάτι καινούργιο. Για τον Benjamin, λοιπόν, ήταν σημαντικό να αποκαλυφθεί αυτή ακριβώς η βαθιά μεταβολή που συντελούνταν στην ανθρώπινη αντίληψη και οδηγούσε την τέχνη έξω από το κέντρο του μέχρι τότε ορισμού της. Για να συμβεί αυτό έπρεπε τόσο η ζωγραφική όσο και η φωτογραφία να γίνουν αντιληπτές εντός μιας κοινής ιστορίας της εικόνας· μιας αλυσίδας συμβάντων που όχι μόνο έχει εκτρέψει την τέχνη έξω από την μέχρι τότε πορεία της, αλλά και οδηγεί την αισθητική δραστηριότητα έξω από τα όρια της τέχνης. Όπως θα διατυπώσει εμφατικά η Sigrid Weigel για

---

<sup>61</sup> Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften τόμος III*, (Frankfurt: Suhrkamp, 1972), 499-500.

<sup>62</sup> Walter Benjamin, «Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας», του ίδιου, 50.

<sup>63</sup> Στο ίδιο, 63.

τον γερμανοεβραίο φιλόσοφο και την ρηξικέλευθη σκέψη του πάνω στα γεγονότα της νεωτερικής αισθητικής:

«μόνο επέκεινα μιας φιλολογίας γύρω από τον καλλιτεχνικό χαρακτήρα, γύρω από τη σχέση μορφή/περιεχόμενο, επέκεινα της αντίθεσης μεταξύ γραφής και εικόνας ανοίγεται το πεδίο της θεωρίας των νέων μέσων του Μπένγιαμιν».<sup>64</sup>

### 3.3 Το λατρευτικό στοιχείο αγωνίζεται να επιβιώσει μέσα στη φωτογραφική εικόνα

«'Ο αναλφάβητος του μέλλοντος', έχει λεχθεί, 'δεν θα είναι αυτός που δεν ξέρει από γραφή, αλλά αυτός που δεν ξέρει από φωτογραφία'».<sup>65</sup>

Αυτή η φράση του Benjamin στην τελευταία παράγραφο του δοκιμίου του για την *Ιστορία της Φωτογραφίας* έρχεται να συμπυκνώσει τις σκέψεις του για την νέα αισθητική κατάσταση που προαλείφεται με αφετηρία την εδραίωση των λειτουργιών της φωτογραφικής εικόνας. Για τον Benjamin, όπως ήδη αναφέρθηκε, η αντιπαράθεση που εκδηλώθηκε ανάμεσα στη ζωγραφική και στη φωτογραφία, συσκότισε και αποπροσανατόλισε παρά ανέδειξε τα αληθινά ζητήματα που έπρεπε να αντιμετωπίσει ο χώρος της τέχνης. Η θυελλώδης διαμάχη που κράτησε μέχρι και τις αρχές του 20ού αιώνα «γύρω από το ερώτημα αν η φωτογραφία είναι τέχνη, χωρίς [να τίθεται] το ερώτημα κατά πόσον με την εφεύρεση της φωτογραφίας είχε αλλάξει ο συνολικός χαρακτήρας της τέχνης»<sup>66</sup> ήταν επί της ουσίας μια διαμάχη χωρίς περιεχόμενο. Η αντιπαράθεση όμως αυτή μπόρεσε και επιβίωσε γιατί δεν είχε γίνει ακόμα ορατό το μέγεθος του πλήγματος που η φωτογραφική εικόνα είχε καταφέρει στη λατρευτική αξία. Το καλλιτεχνικό έργο βρισκόταν σε ένα στάδιο μετάβασης, που ενώ στην πραγματικότητα η αξία έκθεσης αύξανε την επιρροή της σε αυτό, αδυνατούσε ακόμα να αποκοπεί από την κηδεμονία του λατρευτικού.

Έτσι η πρώτη φάση της μετάβασης θα σηματοδοτηθεί από την προσπάθεια του λατρευτικού στοιχείου να συνεχίσει να επιβιώνει και εντός της λειτουργίας των νέων μέσων. Η ανθρώπινη

---

<sup>64</sup> Sigrid Weigel, «Η τέχνη και η αίσθηση των φωτογραφικών και κινηματογραφικών εικόνων: Η λεπτομέρεια στη θεωρία του Μπένγιαμιν για τα οπτικά μέσα», στο *Βάλτερ Μπένγιαμιν – Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, επιμ. Αγγελική Σπυροπούλου, μτφρ. Γιώργος Σαγκριώτης (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2007), 201.

<sup>65</sup> Walter Benjamin, «Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας», στον ίδιο, *Δοκίμια για την τέχνη*, 66.

<sup>66</sup> Walter Benjamin, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*, 29.

φιγούρα θα αποτελέσει το ύστατο καταφύγιο για εκείνο. Οι φωτογράφοι των πρώτων δεκαετιών χρήσης του μέσου επιδίδονται σε έναν μηχανικό θα λέγαμε μιμητισμό του θεματολογικού πλαισίου που είχε διαμορφώσει η ζωγραφική· επίκεντρο της δουλειάς τους είναι κυρίως τα φωτογραφικά πορτρέτα. Έτσι, παρά τις επαναστατικές καινοτομίες που το καινούργιο μέσο φέρνει στο υλικοτεχνικό μέρος της απεικόνισης, υπάρχει μια σχεδόν εθιμική προσκόλληση στις αντιλήψεις της παράδοσης που καθορίζει τις εκφραστικές ανάγκες των φωτογράφων και το περιεχόμενο της εικόνας που παράγουν.<sup>67</sup>

Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι ένας πιθανός λόγος γι' αυτό, είναι ότι η πλειονότητα των φωτογράφων εκείνου του καιρού αισθάνονταν περισσότερο τεχνίτες παρά καλλιτέχνες, κι έτσι αυθόρμητα περιόριζαν τις αποφάσεις και τον ρόλο τους στα τεχνικά ζητήματα. Εξάλλου, όπως μας πληροφορεί ο Benjamin, από τον ευρύτερο κύκλο των ζωγράφων, εκείνοι που μετέβησαν στην φωτογραφία – και δεν ήταν λίγοι – ήταν μέσα από την μεγάλη μάζα των κατώτερων επαγγελματιών προσωπογράφων. Αυτό από τη μια πλευρά είχε ως αποτέλεσμα τη συνεισφορά τους στην ανάπτυξη της φωτογραφικής δεξιοτεχνίας, αφού μετέφεραν μια σημαντική εμπειρία στη σύνθεση των εικόνων.<sup>68</sup> Από την άλλη πλευρά, μπορούμε εύκολα να υποθέσουμε ότι θα ήταν μάλλον δύσκολο για ανθρώπους χωρίς υψηλές πνευματικές αναζητήσεις, οι οποίοι ήδη δεν έψαχναν στη ζωγραφική κάτι παραπάνω από έναν τρόπο να βιοπορίζονται, να δείξουν κάποιο βαθύτερο ενδιαφέρον για το φωτογραφικό μέσο. Η φωτογραφική τους δημιουργία πιθανά σταματούσε στην επιτέλεση μιας δουλειάς που ακολουθεί ένα στερεοτυπικό τεχνικό μοτίβο αποτύπωσης, χωρίς άλλες αναζητήσεις ή ιδεολογικές προεκτάσεις.

Η χρονική απόσταση που μας χωρίζει από τα γεγονότα μας επιτρέπει να πούμε ότι αυτή η αμήχανη πρώτη περίοδος για την φωτογραφία αποτελεί μια μάλλον αναμενόμενη εξέλιξη των πραγμάτων. Ο τεράστιος μετασχηματισμός που τα νέα μέσα προκαλούσαν στην αισθητηριακή αντίληψη ήταν αδύνατο να γίνει κατανοητός από τη μια στιγμή στην άλλη χωρίς κάποιες αντιστάσεις και δισταγμούς. Ήταν, όπως θα σημειώσει ο Benjamin, «τα συμπτώματα μιας κοσμοϊστορικής μεταμόρφωσης, την οποία κανένας [...] δεν είχε συνειδητοποιήσει πλήρως

---

<sup>67</sup> Στο ίδιο, 27.

<sup>68</sup> Walter Benjamin, «Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας», στον ίδιο, *Δοκίμια για την τέχνη*, 55.

[αφού] η απορρέουσα μεταβολή στη λειτουργία της τέχνης βρισκόταν έξω από το οπτικό πεδίο του αιώνα».<sup>69</sup>

Συνεπώς, ο κόσμος της τέχνης έπρεπε να φτάσει σ' ένα βαθμό ωριμότητας ώστε να αντιληφθεί τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που το φωτογραφικό μέσο ήταν ικανό να προσδώσει στον κόσμο των εικόνων· και κατ' επέκταση την ριζοσπαστική του επίδραση στην ανθρώπινη αντίληψη. Αυτό θα ήταν αδύνατο να συμβεί χωρίς τους καινοτόμους πειραματισμούς μεμονωμένων, σε πρώτη φάση, φωτογράφων οι οποίοι θα απεγκλώβιζαν το μέσο από τις κληροδοτημένες συμβάσεις και θα φώτιζαν το νέο μονοπάτι που η φωτογραφία άνοιγε για την αισθητική πραγματικότητα. Ήταν ανάγκη να παρουσιαστούν εικόνες που θα αμφισβητούσαν τις τελετουργικές ρίζες της καλλιτεχνικής παράδοσης· που θα τολμούσαν να αποδώσουν μια οπτική εμπειρία η οποία θα ήταν καθαρά φωτογραφική και θα έσπαγε τους υποσυνείδητους φραγμούς που είχε θέσει η καθιερωμένη αισθητική. Ο Benjamin θα παρατηρεί ότι αυτό το άλμα προς μια νέα φωτογραφική αισθητική συντελείται από δύο φωτογράφους. Πρώτα από τον Atget, κι έπειτα από τον Zender.

### 3.4 Η σημασία της φωτογραφίας του Atget

Κατά τον Benjamin, η ανεξαρτητοποίηση του φωτογραφικού μέσου από τις παραδοσιακές φόρμες γίνεται για πρώτη φορά εμφανής στον γάλλο φωτογράφο Eugène Atget. Ο Atget φωτογραφίζει στις αρχές του 20ού αιώνα όψεις του Παρισίου άδειες από το ανθρώπινο στοιχείο. Ο Benjamin συμφωνεί με την διαδεδομένη άποψη ότι τα στιγμιότυπα της πόλης στις εικόνες που παράγει ο Atget, δίνουν την εντύπωση χώρων όπου έχει διαπραχθεί κάποιος φόνος. Αυτό συμβαίνει γιατί η απουσία των ανθρώπων κάνει τις φωτογραφίες του να έχουν ένα ύφος ντοκουμενταριστικό· δίνουν την αίσθηση ότι αποτελούν το πειστήριο ενός σημαντικού συμβάντος. Ο τρόπος με τον οποίο ο Atget χρησιμοποιεί την φωτογραφική μηχανή, εξαφανίζοντας από το προσκήνιο το ανθρώπινο πρόσωπο, αποκαλύπτει τη δυνατότητα για μια νέα ριζοσπαστική λειτουργία της εικόνας:

«Με τον Atget, οι φωτογραφίες αρχίζουν να γίνονται αποδεικτικά στοιχεία για ιστορικά συμβάντα – και αυτό συνιστά τη λανθάνουσα πολιτική σημασία τους.

---

<sup>69</sup> Walter Benjamin, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*, 28.



Αναμφίβολα απαιτούν από τον θεατή μια συγκεκριμένη αντιμετώπιση: η ελεύθερη ενατένιση δεν τους ταιριάζει πλέον. Ανησυχούν τον παρατηρητή· νιώθει ότι πρέπει να τις κατανοήσει με έναν νέο τρόπο». <sup>70</sup>

Ο Atget υπονομεύει μια παγιωμένη κατάσταση που θέλει την φωτογραφική εικόνα –και την εικόνα γενικότερα- καθηλωμένη στις γνώριμες φόρμες της παράδοσης. Οι εικόνες του γάλλου φωτογράφου είναι απαλλαγμένες από τα υπολείμματα του λατρευτικού στοιχείου και της αύρας, γιατί επιτρέπουν στο βλέμμα του θεατή να διεισδύσει στις πιο απομαγεμένες γωνιές του πραγματικού. Έρημα προαύλια, απόμερα κλιμακοστάσια, βιτρίνες καθημερινών μαγαζιών και φθαρμένοι απ' το χρόνο κοινόχρηστοι χώροι είναι κάποιες εκφάνσεις των χιλιάδων εικόνων του. Οι φωτογραφίες του αποτελούν μαρτυρίες που αποτυπώνουν την σωματικότητα ενός χώρου, που οι άνθρωποι αντιμετωπίζουν μηχανικά και παραβλέπουν, όμως μέσα σ' αυτόν διακινείται η ιστορία ατόφια και καθαρή. Αυτή η αποτύπωση του ανθρώπινου χώρου, εκκαθαρισμένη από την παρουσία του ίδιου του ανθρώπου, είναι κατά την γνώμη του Benjamin κάτι το λυτρωτικό. Γιατί, όπως και οι φωτογραφίες των σουρεαλιστών αργότερα, τα στιγμιότυπα του Atget ανάγουν την εικόνα σε πεδίο για «το πολιτικά εξασκημένο βλέμμα, για το οποίο όλες οι οικειότητες υποχωρούν προς όφελος της διευκρίνησης της λεπτομέρειας». <sup>71</sup>



Eugène Atget, *Cour, 28 Rue Bonaparte, Paris* (1910)



Eugène Atget, *Hairdresser's Shop Window* (1912)

<sup>70</sup> Στο ίδιο, 27-28.

<sup>71</sup> Walter Benjamin, «Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας», στον ίδιο, *Δοκίμια για την τέχνη*, 60.

Αυτό που συγκινεί τον Benjamin στον Atget είναι ότι επέτρεψε στον φωτογραφικό φακό να δημιουργήσει τη δική του ταυτοτική σχέση με το πραγματικό. Ένα είδος σύνδεσης με τα πράγματα που μόνο η φωτογραφία θα μπορούσε να αναπτύξει και που ως τότε δεν είχε γίνει δυνατό να συμβεί. Η φωτογραφία του Atget, ξεφεύγοντας από τα στερεότυπα της παραδοσιακής απεικόνισης, προωθεί τη δημιουργημένη από τον άνθρωπο εικόνα προς μια καινούργια διάσταση: η εικόνα γίνεται απόσπασμα του καθημερινού και φευγαλέου της υλικής πραγματικότητας· τεκμήριο των μέχρι τότε αθέατων όψεων του συλλογικού βίου. Στα στιγμιότυπα του γάλλου φωτογράφου αντικατοπτρίζεται το βλέμμα του flâneur<sup>72</sup> και μαζί το όραμα του Benjamin για μια καινούργια ανάγνωση της ιστορίας του νεωτερικού κόσμου, όπως αυτό το διατυπώνεται στο ατελές του έργο *Περί στοών*.

Ο χώρος της ανθρώπινης ρουτίνας και τα αντικείμενα του που έως τότε θεωρούνταν ασήμαντα για να απαθανατιστούν, αποκτούν αξία ιστορικής μαρτυρίας χάρη στη φωτογραφία του Atget. Μέσα από την καινούργια αυτή διάσταση, η φωτογραφία επεκτείνει το πεδίο της εικόνας προς τον χώρο όπου εκτυλίσσεται το παιχνίδι των κοινωνικών σχέσεων και της πολιτικής. Εδώ ταιριάζει να προσθέσουμε μια ακόμη παρατήρηση του Roland Barthes από το *Φωτεινό θάλαμο*, η οποία σκιαγραφεί ετούτη την καινούργια διάσταση που φέρνει στο χώρο της απεικόνισης η φωτογραφία:

«Κάθε φωτογραφία είναι ένα πιστοποιητικό παρουσίας. Τούτο το πιστοποιητικό είναι το νέο γονίδιο που η εφεύρεση της Φωτογραφίας έμπασε στην οικογένεια των εικόνων».<sup>73</sup>

Αυτό ακριβώς το νέο γονίδιο αποκαλύπτει για πρώτη φορά ο Atget. Με τον Atget (και μερικά χρόνια αργότερα με τον August Sander στο πεδίο των πορτρέτων)<sup>74</sup> η φωτογραφία, αφού αποτινάσσει όσα της ήταν φορεμένα από την παραδοσιακή αισθητική, αποκαλύπτει τη δύναμή

---

<sup>72</sup> Όπως μας πληροφορεί η Susan Buck-Morss στη μελέτη της πάνω στο *Passagen-Werk*, για τον Benjamin «ο flâneur υπήρξε [...] η «πρωτο-μορφή» του σύγχρονου διανοούμενου. Αντικείμενο της διερεύνησης τού flâneur είναι η ίδια η νεωτερικότητα. Σε αντίθεση με τον ακαδημαϊκό που στοχάζεται στο δωμάτιό του, εκείνος βαδίζει στους δρόμους και «μελετά» το πλήθος. [...] Ο Benjamin φαίνεται να επικροτεί αυτόν τον δημόσιο προσανατολισμό του flâneur [...]». Susan Buck-Morss, *Η διαλεκτική του βλέπιν*, μτφρ. Μανόλης Αθανασάκης (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2020), 470.

<sup>73</sup> Ρολάν Μπαρτ, *Ο φωτεινός θάλαμος*, 121.

<sup>74</sup> Ο Benjamin υποστηρίζει ότι Sander έκανε με τα πρόσωπα ό,τι ο Atget με τους χώρους της πόλης. Μέσα από τον τρόπο που έχει συλλάβει και αποτυπώσει τους ανθρώπους διαφόρων κοινωνικών τάξεων, ο Sander δημιουργεί ένα φωτογραφικό έργο που αποδίδει σχεδόν με επιστημονικό τρόπο ένα πολιτισμικό αποτύπωμα. «Το έργο του Ζαντερ [θα τονίσει ο Benjamin] είναι κάτι παραπάνω από ένα φωτογραφικό λεύκωμα: είναι ένας Άτλας μελετών», Walter Benjamin, «Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας», στον ίδιο, *Δοκίμια για την τέχνη*, 61-62.

της να μετατρέπει την εικόνα σε αποδεικτικό στοιχείο, σε αδιάσειστη πληροφορία του υλικού κόσμου, και τελικά σε όχημα ενός άμεσου και καθαρού λόγου. Όσο η φωτογραφία απομακρύνεται από τις παραδοσιακές φόρμες, τόσο αποκαλύπτεται η πραγματική της ισχύς. Η φωτογραφική εικόνα μπορεί να παράξει μια εκφορά λόγου που το σημείο αναφοράς της δεν διαμεσολαβείται ούτε από τον αφηρημένο κώδικα της γλώσσας, ούτε από τη δεξιοτεχνία του καλλιτεχνικού χεριού. Μέσω της φωτογραφίας η πραγματικότητα αποκτά μια άμεση συγγένεια με το κατασκευασμένο ομοίωμά της. Η παραγόμενη εικόνα παρουσιάζεται ως ένας καθαρός αναδιπλασιασμός της ύλης μέσα στις δύο διαστάσεις του φωτογραφικού χαρτιού.<sup>75</sup>



August Sander, *The notary* (1924)



August Sander, *Peasant Woman*, (1914)

Αυτό το στοιχείο της αδιαμεσολάβητης σύνδεσης με τα πράγματα είναι που πιθανώς θα απαλλάξει -ως έναν βαθμό τουλάχιστον- τον μη ειδικό θεατή από ένα είδος ενοχής το οποίο ως

---

<sup>75</sup> Εδώ είναι σημαντικό να παραθέσουμε την πολύ ενδιαφέρουσα οπτική της Rosalind Krauss πάνω στη σχέση της φωτογραφίας με την πραγματικότητα και στην λειτουργία της ως ενός αληθινού ίχνους των αντικειμένων. Η θέση της Krauss ίσως συμπληρώνει και όσα ο Benjamin είχε από πολύ νωρίς αντιληφθεί σε σχέση με την αποδεικτική δύναμη των φωτογραφικών εικόνων: «Οποιαδήποτε φωτογραφία [λέει η Krauss] αποτελεί ένα άμεσο φυσικό αποτύπωμα που προέκυψε από την επαφή του αντανακλώμενου φωτός πάνω στην φωτοευαίσθητη επιφάνεια. Αυτό την κατατάσσει στο είδος της εικόνας που συσχετίζεται με τρόπο ενδεικτικό (indexical) με το αντικείμενο στο οποίο αναφέρεται. Στη φωτογραφία δεν υπάρχει η δυνατότητα σχεδιαστικής αναδιαμόρφωσης ή παρεμβολής συμβολισμών κατά την διαδικασία της απεικόνισης όπως συμβαίνει στην περίπτωση των ζωγραφικών εικόνων», Rosalind Krauss, “Notes on the Index: Seventies Art in America” στο *The MIT Press October*, Vol. 3, Spring 1977, (Cambridge: MIT Press, 1977), 75.

τότε τον εμπόδιζε να κρίνει με ελευθερία τις καλλιτεχνικές εικόνες. Με την φωτογραφία η παραγόμενη εικόνα αποκτά έναν πιο δημοκρατικό χαρακτήρα, που με την εξέλιξη του σινεμά θα γίνει ακόμα πιο εμφανής. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι στην φωτογραφική εικόνα, τόσο τα μάτια του απλού θεατή, όσο και τα μάτια του τεχνοκριτικού έρχονται, με ίδιους όρους, αντιμέτωπα με την οικεία πραγματικότητα μέσα στην οποία υπάρχουν και συμβιώνουν από κοινού. Αυτό που τόσο ο ειδικός, όσο και ο μη ειδικός θεατής αναγνωρίζει πρώτα και κύρια στην επιφάνεια του φωτογραφικού χαρτιού είναι η υλική όψη του κόσμου που όλοι μοιραζόμαστε ισότιμα· ενός κόσμου για τον οποίο υπάρχει μια a priori συμφωνία ότι δεν μπορεί κανείς να αμφισβητήσει την αλήθεια του. Όπως θα σημειώσει η Susan Sontag στο βιβλίο της για την *Φωτογραφία*:

«Ό,τι έχει γραφτεί για ένα πρόσωπο ή ένα γεγονός είναι σίγουρα μια ερμηνεία, όπως είναι και οι χειροποίητες εικαστικές προτάσεις, σαν τους πίνακες και τα σχέδια. Οι φωτογραφικές εικόνες δεν μοιάζουν να είναι προτάσεις για τον κόσμο, όσο τμήματά του, μινιατούρες της πραγματικότητας που ο καθένας μπορεί να φτιάξει ή να αποκτήσει».<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Susan Sontag, *Περί φωτογραφίας*, μτφρ. Ηρακλής Παπαϊωάννου (Αθήνα: Φωτογράφος, 1993), 16.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

### Οι ιδιαιτερότητες της περίπτωσης του κινηματογράφου

#### 4.1 Αλλαγές στις συνθήκες δημιουργίας, προβολής και πρόσληψης του έργου τέχνης - Προς ένα νέο είδος κοινού

Αν η εξέλιξη της φωτογραφίας κατάφερε να κλονίσει παγιωμένες αντιλήψεις στο χώρο της τέχνης και να υποσκάψει τον μακραίωνα δεσμό του καλλιτεχνικού έργου με το λατρευτικό στοιχείο, η πρόοδος του κινηματογράφου δημιούργησε μια ασφυκτική συνθήκη για την παραδοσιακές αισθητικές αξίες. Όπως και στην περίπτωση της φωτογραφίας όμως, έτσι και σε αυτή του σινεμά δεν ήταν καθόλου εύκολο να αφομοιωθούν και να εκτιμηθούν με ψυχραιμία οι τεράστιες αλλαγές που το νέο μέσο έφερνε στην λειτουργία προβολής και πρόσληψης των εικόνων. Γι' αυτό, όπως υποστηρίζει ο Benjamin, ήταν μεγάλη η αμηχανία που προκάλεσε η ανάπτυξη του κινηματογραφικού μέσου στους τεχνοκριτικούς, κάτι που έγινε εμφανές στον «κάπως τυφλό και βίαιο χαρακτήρα των πρώτων θεωριών του κινηματογράφου».<sup>77</sup>

Στον κινηματογράφο υπάρχει μια ουσιαστική και βαθιά εξάρτηση της φύσης της εικόνας από την τεχνολογία μέσω της οποίας εκείνη αναπαράγεται. Ο κινηματογράφος δεν μπορεί να εννοηθεί έξω από αυτή την οντολογική του σχέση με την τεχνική αναπαραγωγιμότητα. Η αποτύπωση της κινούμενης εικόνας είναι σύμφυτη με την εφεύρεση του κινηματογραφικού μηχανισμού λήψης και καθορισμένη εν τη γενέσει της από αυτόν.<sup>78</sup> Ο κομβικός ρόλος της μηχανής στη δημιουργία του κινηματογραφικού έργου προκαλεί σημαντικές επιπτώσεις σε κάθε πλευρά της τριπλής σχέσης δημιουργός-έργο τέχνης-κοινό, αλλά και ευρύτερα στον τρόπο που ο άνθρωπος διατυπώνει και συλλαμβάνει την πραγματικότητα μέσω της τέχνης. Κατά τον φιλόσοφο, αυτή η καινούργια κατάσταση μπορεί καταρχάς να σκιαγραφηθεί μέσα από μια σύγκριση του κινηματογράφου με το θέατρο. Πιο συγκεκριμένα, τα νέα δεδομένα που παρουσιάζονται στη

---

<sup>77</sup> Ο Benjamin μάλιστα θα παραθέσει ενδεικτικά και επιγραμματικά κάποιες από τις θεωρίες αυτές στο δοκίμιό του για *Το έργο τέχνης*, Walter Benjamin, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*, 29.

<sup>78</sup> Ο Benjamin μάλιστα θα γράψει σε μια υποσημείωσή του στην αρχή σχετικά του δοκιμίου την εξής παρατήρηση: «η τεχνολογική αναπαραγωγιμότητα των κινηματογραφικών έργων βασίζεται άμεσα στην τεχνική της παραγωγής τους, η οποία όχι μόνο καθιστά δυνατή με τον αμεσότερο τρόπο την διάδοσή τους, αλλά και την επιβάλλει.», *Στο ίδιο*, 23.

δουλειά του ηθοποιού μέσα στο πλαίσιο λειτουργίας του κινηματογράφου είναι ικανά να καταδείξουν το μέγεθος και τις πλευρές αυτού του μετασχηματισμού.

Στον κινηματογράφο, το σύνολο της ζωντανής δράσης του ηθοποιού –ό,τι καταγράφηκε στη διάρκεια των γυρισμάτων- δεν αποδίδεται ποτέ ακέραιο στους θεατές. Το όλον της ερμηνείας, αποτυπωμένο με αποσπασματικό τρόπο από τον οπερατέρ, γίνεται το υλικό πάνω στο οποίο θα δουλέψει ο σκηνοθέτης και το μοντάζ. Μόνο μετά από αυτό το ενδιάμεσο στάδιο διεργασίας, όπου γίνονται οι κατάλληλες επεμβάσεις και αποφασίζεται τι από το αρχείο λήψης θα συμπεριληφθεί στο τελικό αποτέλεσμα και τι όχι, η ερμηνεία του ηθοποιού θα πάρει την τελική της μορφή· αυτή που θα προβληθεί επί της οθόνης. Έτσι το πρώτο επακόλουθο της εμπλοκής της μηχανής στη δημιουργία του έργου είναι ότι **(α)** η ερμηνεία του ηθοποιού είναι αναγκαίο να τεθεί σε μια σειρά ελέγχων και να καταστεί προϊόν επεξεργασίας προτού γίνει αισθητηριακό γεγονός για τους θεατές.<sup>79</sup>

Το δεύτερο επακόλουθο **(β)** -και συνεπακόλουθο του πρώτου- είναι ότι κατά την εξέλιξη της προβολής του κινηματογραφικού έργου δεν υφίσταται η άμεση αλληλεπίδραση που έχουν οι ηθοποιοί των θεατρικών παραστάσεων με το κοινό που τους παρακολουθεί. Συνεπώς εκλείπουν τα όποια στοιχεία αλληλεπίδρασης χαρακτήριζαν τη συμβίωση κοινού και καλλιτέχνη στο «εδώ και τώρα» της εξέλιξης του θεατρικού έργου.

«Το φιλμ προσφέρει μια προσέγγιση βασισμένη σε μια βουβή απουσία με την μεσολάβηση της κάμερας. [...] Ο ηθοποιός παίζει μπροστά στην κάμερα σ' ένα αόρατο και άγνωστο κοινό, αφετέρου ο θεατής δεν ταυτίζεται μαζί του όπως στο θέατρο».<sup>80</sup>

Το κινηματογραφικό κοινό βιώνει την παρουσία του ηθοποιού διαμέσου της φυσικής του απουσίας. Εκείνο με το οποίο έρχεται σε επαφή είναι ένα ομοίωμα του ηθοποιού δοσμένο μέσα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του μηχανισμού λήψης. Οπότε με επίκεντρο την κινηματογραφική ερμηνεία παρουσιάζεται μια ιδιόρρυθμη καινούργια κατάσταση στη σχέση του ηθοποιού με το κοινό, η οποία εμπεριέχει τόσο στοιχεία κρίσης, όσο και στοιχεία επαναστατικότητας. Η κάμερα επιβάλλει ένα ιδιότυπο φράγμα ανάμεσα τους· μια ρήξη στην μεταξύ τους επικοινωνία. Αυτό μας οδηγεί σε μια καταρχήν διαπίστωση ότι στο σινεμά

---

<sup>79</sup> Στο ίδιο, 31.

<sup>80</sup> Γιώλη Ράπτη, «Η τεχνική αναπαραγωγή του έργου τέχνης: Η περίπτωση του κινηματογράφου», 48.

παρουσιάζεται μια αποξένωση από το άμεσο βίωμα που νιώθει κανείς όταν παρακολουθεί μια θεατρική παράσταση. Αυτή η φυσική αποστασιοποίηση όμως του θεατή από το αντικείμενο θέασης, η οποία προκαλείται εξαιτίας του διαμεσολαβητικού χαρακτήρα της κάμερας, είναι ταυτόχρονα ευεργετική, αφού (γ) επιτρέπει στον θεατή να απεμπλακεί από την επιρροή που θα είχε πάνω του η ζωντανή παρουσία του ηθοποιού· του δίνει μ' αυτό τον τρόπο την δυνατότητα να παρακολουθήσει το έργο με μια ματιά περισσότερο ψύχραιμη. Όπως θα διατυπώσει ο Benjamin:

«το κοινό υιοθετεί μια στάση κριτικού, ανεπηρέαστη από οποιαδήποτε προσωπική επαφή με τον ηθοποιό. Η ταύτιση του κοινού με τον ηθοποιό είναι στην πραγματικότητα ταύτιση με την κάμερα. Το ακροατήριο συνεπώς υιοθετεί την στάση της μηχανής: εξετάζει. Δεν είναι στάση στην οποία μπορούν να υποβληθούν λατρευτικές αξίες».<sup>81</sup>

Επιδιώκοντας να εξηγήσουμε την παραπάνω σκέψη του Benjamin, θα λέγαμε ότι το γεγονός πως οι θεατές του κινηματογράφου προσλαμβάνουν τον ηθοποιό να ενεργεί ως ένα καθοριστικό υποκείμενο μέσα στην πλοκή του έργου (και συνδέονται με αυτόν) αποτελεί ένα στοιχείο χωρίς το ειδικό βάρος που έχει στο θέατρο. Τόσο ο ηθοποιός, όσο και ο ρόλος που εκείνος αναπαριστά, περνώντας από τον μηχανισμό δημιουργίας του φιλμ, έχουν απωλέσει την αύρα τους· η εικόνα που φτάνει στην οθόνη είναι μια εικόνα απομαγευμένη. Έτσι η οντότητα του ηθοποιού, καθώς αλλοτριώνεται από την κάμερα, χάνει την επενέργεια που θα είχε αν επρόκειτο για θεατρική παράσταση.<sup>82</sup>

Αυτό που υποδόρια λαμβάνει το κοινό είναι η εικόνα ενός ανθρώπου που εργαλειοποιείται κάτω από την εξουσία της μηχανής.<sup>83</sup> Συνεπώς, το υποκείμενο της δράσης είναι ταυτόχρονα -σε κάθε στιγμή του φιλμ-το αντικείμενο των οπτικών αποφάσεων της κάμερας. Αυτό το δεύτερο στοιχείο

---

<sup>81</sup> Walter Benjamin, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*, 31-32.

<sup>82</sup> Ο Benjamin θα εξηγήσει ότι: «Η αύρα συνδέεται με την παρουσία εδώ-και-τόρα του ανθρώπου. Δεν μπορεί να υπάρξει ομοίωμά της. Η αύρα που στην σκηνή περιβάλλει τον Μάκβεθ δεν μπορεί να διαχωριστεί για το ζωντανό ακροατήριο από την αύρα του ηθοποιού που τον υποδύεται. Όμως η ιδιομορφία της κινηματογράφησης σε στούντιο είναι ότι τη θέση του ακροατηρίου έχει πάρει η κάμερα. Έτσι η αύρα που περιβάλλει τον ηθοποιό εξανεμίζεται, και μαζί της εξανεμίζεται η αύρα της φιγούρας που υποδύεται», *Στο ίδιο*, 33.

<sup>83</sup> Ο Benjamin θα δώσει και μια επιπλέον διάσταση στην πραγματοποιήση του κινηματογραφικού ηθοποιού. Θα υποστηρίξει ότι μπαίνοντας στον μηχανισμό του κινηματογράφου τίθεται σε μια διαδικασία που ακολουθεί τους τυπικούς κανόνες της αγοράς. Την ώρα που μοχθεί για να παράγει μια εικόνα προορισμένη να καταναλωθεί σε δεύτερο χρόνο από το κοινό (την δική του αγορά), βιώνει μια απομόνωση παρόμοια με «οιοδήποτε προϊόν κατασκευάζεται σε ένα εργοστάσιο», *Στο ίδιο*, 36-37.

είναι ένα στοιχείο απείρως σπουδαιότερο που –ακόμα κι αν αφομοιώνεται ασυνείδητα– αποδεικνύεται καθοριστικό για την διαμόρφωση της αισθητηριακής αντίληψης του θεατή. Συνεπώς, θα λέγαμε ότι ο ηθοποιός επί της οθόνης είναι η εικόνα ενός χειρισμού: του τρόπου που η κάμερα -κατευθυνόμενη από τον οπερατέρ- επέλεξε να κινηθεί και να τοποθετηθεί χωροταξικά ως προς το αντικείμενό της (τον ηθοποιό) και να τον καταγράψει.<sup>84</sup> Άρα η ματιά εκείνου που κοιτάζει την κινηματογραφική οθόνη συνδέεται πρωτίστως και ουσιαστικά με την κινησιολογική σύνθεση που εκτέλεσε το μηχάνημα απέναντι στον ηθοποιό· άρα με το ίδιο το μηχάνημα. Έτσι, θα τολμούσαμε να ισχυριστούμε, ότι μέσω αυτής της σχέσης εξάρτησης που αναπτύσσει το κοινό με την κάμερα, η εξουσία που η κάμερα έχει αποκτήσει πάνω στην ερμηνεία του ηθοποιού μεταβιβάζεται διαμιάς στο θεατή. Οπότε η ταύτιση του θεατή με την κάμερα, εκτός του ότι τον απαλλάσσει από την επιρροή της αύρας, τον εκπαιδεύει και σε έναν τρόπο θέασης που του δίνει δικαιώματα πάνω στο έργο τέχνης που μέχρι τότε δεν είχε.

#### 4.2 Η χειρουργική ματιά του κινηματογράφου

Η επαναστατικότητα που φέρνει το κινηματογραφικό μέσο στη διαδικασία της δημιουργίας και της πρόσληψης του έργου τέχνης αποκαλύπτεται ακόμα πιο emphaticά αν αυτό συγκριθεί με την ζωγραφική. Αυτή η σύγκριση θα βοηθήσει τον Benjamin να καταδείξει με τον πλέον καθαρό τρόπο την «αντίθεση ανάμεσα στη μαγική βάση της λατρευτικής τέχνης και τον τεχνικό χαρακτήρα των νέων μέσων»<sup>85</sup>, τις διαφορές, δηλαδή, μεταξύ δυο εκ διαμέτρου αντίθετων περιπτώσεων αποτύπωσης της πραγματικότητας μέσω της καλλιτεχνικής εικόνας. Ο Benjamin θα επιχειρήσει μ' έναν ιδιαίτερα μεταφορικό τρόπο να σκιαγραφήσει το χάσμα που υπάρχει ανάμεσα στον δημιουργό του ζωγραφικού πίνακα και στον δημιουργό του φιλμ. Για να αναδείξει πιο καθαρά τις διαφορές και τα νέα δεδομένα που προκύπτουν για την λειτουργία των εικόνων και την ανθρώπινη αντίληψη θα προβάλει την σχέση του ζωγράφου και του εικονολήπτη στο παράξενο δίπολο του μάγου και του χειρούργου.

---

<sup>84</sup> Υπακούοντας στις αρχές της κάμερας ο ηθοποιός γίνεται, όπως θα τονίσει ο Benjamin, ένα εργαλείο μέσα στον μηχανισμό του φιλμ. Ο φιλόσοφος θα αναφέρει ότι «ο Rudolf Arnheim έβλεπε ως 'τελευταία εξέλιξη [...] να χρησιμοποιείται ο ηθοποιός σαν σκηνικό εξάρτημα, επιλεγμένο για τα χαρακτηριστικά του και [...] τοποθετημένο στην κατάλληλη θέση. [...]» (Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Βερολίνο 1932, σελ. 176-7). Στο ίδιο, 34.

<sup>85</sup> Γιούλη Ράπτη, «Η τεχνική αναπαραγωγή του έργου τέχνης: Η περίπτωση του κινηματογράφου», 47.



Ο χειριστής της κάμερας εδώ ταυτίζεται με τον χειρουργό. Ο ενδοσκοπικός τρόπος με τον οποίο η κάμερα κινείται πάνω στις μορφές των πραγμάτων θυμίζει τη δουλειά του χειρουργού μέσα στις πτυχές του σώματος του θεραπευόμενου. Η δουλειά και των δύο επιβάλλει να εισχωρήσουν στη λεπτομέρεια του αντικείμενου τους με την μεγαλύτερη εγγύτητα και κινησιολογική ακρίβεια. Το μόνο στοιχείο που δίνει την αίσθηση μιας ελάχιστης αποστασιοποίησης είναι η συγκέντρωση των πνευματικών τους δυνάμεων στην μέγιστη λεπτότητα χειρισμών με σκοπό την αποφυγή του λάθους. Ο μάγος από την άλλη λειτουργεί με ένα τρόπο ολιστικότερο, αφηρημένο και αντιεπεμβατικό, διατηρώντας πάντα ένα ζωτικό χάσμα ανάμεσα σε εκείνον και τα πράγματα. Οι χειρονομίες του διαγράφουν ένα μικρό πλησίασμα προς το αντικείμενο, ενώ συγχρόνως το δέος που αποπνέει η παρουσία του γιγαντώνει την απόσταση από αυτό. Παρομοίως, η εργασία του ζωγράφου απαιτεί πάντα τη διατήρηση της απόστασης ανάμεσα σ' αυτόν και στο θέμα του. Ο Benjamin καταλήγει στο ότι

«οι εικόνες που αποκομίζουν διαφέρουν αφάνταστα μεταξύ τους. Η εικόνα του ζωγράφου είναι ολοκληρωμένη, η εικόνα του οπερατέρ είναι κομμάτια και αποσπάσματα που πρέπει να συναρμολογηθούν με έναν νέο νόμο».<sup>86</sup>

Ο φιλόσοφος, παίρνοντας θέση απέναντι σε αυτό το δίπολο, θα ισχυριστεί ότι η εικόνα που παράγεται από τον οπερατέρ έχει πολύ μεγαλύτερη αξία για τον σύγχρονο άνθρωπο. Η κινηματογραφική απεικόνιση –απόλυτα εξαρτώμενη από την παρουσία της μηχανής- προσφέρει μια αδιαμεσολάβητη επαφή με τις όψεις του πραγματικού κι αυτή είναι μια εμπειρία «που ο άνθρωπος έχει δικαίωμα να ζητήσει από το έργο τέχνης, ακριβώς χάρη στην απόλυτη διαπλοκή [της μηχανής]».<sup>87</sup> Ο τρόπος με τον οποίο ο κινηματογραφικός μηχανισμός δουλεύει για τη δημιουργία του έργου κατορθώνει να κάνει αθέατη στην τελική μορφή της εικόνας κάθε πληροφορία των διαδικασιών λήψης και επεξεργασίας που προηγήθηκαν, τοποθετώντας έτσι τον θεατή σε ένα πρωτόγνωρο είδος ψευδαισθητικής κατάστασης. Ο Benjamin θα αποφανθεί ότι αυτή η αδιαμεσολάβητη σύνδεση που νιώθει το κοινό με τον κόσμο της κινηματογραφικής οθόνης αποτελεί την κορύφωση των τεχνολογικών εξελίξεων στον χώρο της εικόνας και είναι, σύμφωνα με τα δικά του λόγια, το «γαλάζιο λουλούδι στη γη της τεχνολογίας».<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> Walter Benjamin, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*, 42-43.

<sup>87</sup> Στο ίδιο, 43.

<sup>88</sup> Στο ίδιο, 41.

Ο κόσμος όμως που αποτυπώνεται από αυτή την χειρουργική εισβολή της κάμερας μέσα στην πραγματικότητα είναι ένας κόσμος που σε πολλά σημεία διαφέρει από εκείνον που γνώριζαν οι αισθήσεις των ανθρώπων. Όπως χαρακτηριστικά θα σημειώσει ο φιλόσοφος, «η φύση που μιλάει στην κάμερα δεν είναι ίδια με τη φύση που μιλάει στο μάτι».<sup>89</sup> Ο πλούτος των τεχνολογικών δυνατοτήτων της μηχανής φέρνει για πρώτη φορά τους ανθρώπους αντιμέτωπους με μια διάσταση του πραγματικού που δεν γνώριζαν πάρα μόνο με ασυνείδητο τρόπο και που τώρα τίθεται για πρώτη φορά μέσα στα όρια της αντιληπτικής τους ικανότητας. Κατά τον Benjamin, ο κινηματογράφος μπορεί και προσφέρει στον χώρο των ανθρώπινων αισθήσεων εργαλεία που συνεισφέρουν σε μια καινούρια γνώση του ορατού κόσμου, με τον ίδιο τρόπο που η ανάπτυξη της φροϋδικής σκέψης κατόρθωσε να δώσει νέα περιθώρια ερμηνείας της καθημερινής ανθρώπινης συμπεριφοράς. Το ότι ο κινηματογράφος έδωσε ευρύτερες δυνατότητες ανάλυσης της ανθρώπινης πραγματικότητας είναι γιατί η οντότητά του ισορροπεί στο μέσον των λειτουργιών της τέχνης και της επιστήμης.<sup>90</sup>

#### 4.3 Μαζική ευχαρίστηση και κριτική απελευθέρωση

«Πως γίνεται και ο μοναχικός θεατής που έχω στο μυαλό μου, χαμένος ανάμεσα σ' αυτούς τους απρόσωπους ξένους, συμμετέχει μαζί τους σε μια περιπέτεια που δεν είναι ούτε δική του, ούτε δική τους; Ποια ακτινοβολία, ποια κύματα επιτρέπουν την ένωση αυτή; [...] Είναι ένας τρόπος να πηγαίνεις στον κινηματογράφο έτσι όπως άλλοι πηγαίνουν στην εκκλησία [...]»<sup>91</sup>

Το παραπάνω σχόλιο του André Breton αποκαλύπτει μια σημαντική παράμετρο του κινηματογράφου, που έχει να κάνει με την κοινωνική διάσταση του μέσου. Στην κινηματογραφική αίθουσα το άτομο βιώνει την ενσωμάτωση σε μια συλλογική διαδικασία, η οποία μάλιστα θυμίζει μια θρησκευτικού τύπου μέθεξη. Αυτό είναι κάτι ανεξάρτητο από την μορφή και το περιεχόμενο της προβολής και αφορά στοιχεία εγγεγραμμένα στη ίδια τη φύση λειτουργίας του κινηματογραφικού μέσου. Θα δούμε παρακάτω με ποιο τρόπο ο Benjamin συνδέει αυτό το

---

<sup>89</sup> Στο ίδιο, 47.

<sup>90</sup> Στο ίδιο, 45-46.

<sup>91</sup> Αντρέ Μπρετόν, «Σαν σ' ένα δάσος», στο *Κινηματογράφος Ντανταϊσμός Σουρεαλισμός*, επιμ: Γιάννης Σολδάτος (Αθήνα: Αιγόκερως, 2007), 69.

στοιχείο του κινηματογράφου με την ριζοσπαστική μεταβολή της στάσης του θεατή απέναντι στα καλλιτεχνικά αντικείμενα και στην εικόνα εν γένει.

Ο Benjamin παρατηρεί ότι πριν την έλευση του κινηματογράφου, όταν το ευρύ κοινό ερχόταν αντιμέτωπο με τα μοντέρνα ζωγραφικά έργα κυριευόταν από μια αμυντική τοποθέτηση απέναντι σ' αυτά, η οποία έκρυβε έναν ενστικτώδη συντηρητισμό. Όμως η έλευση του κινηματογράφου μετέβαλε την κατάσταση. Στην κινηματογραφική αίθουσα, οι ίδιοι άνθρωποι μετατράπηκαν σε ένα πολύ πιο ανεκτικό και ανοιχτό στην καλλιτεχνική πρωτοπορία κοινό. Όπως χαρακτηριστικά λέει ο Benjamin:

«Η αντιδραστική στάση απέναντι σ' έναν πίνακα του Πικάσο γίνεται προοδευτική απέναντι σε μια ταινία του Τσάπλιν [...] η προοδευτική στάση εν προκειμένω χαρακτηρίζεται από την συγχώνευση της οπτικής και συγκινησιακής απόλαυσης με την οπτική του εμπειρογνώμονα».<sup>92</sup>

Ο Benjamin θέλει να πει ότι παρόλο που ο θεατής αφήνεται να παρασυρθεί από την ευχαρίστηση που προκαλεί στις αισθήσεις του το κινηματογραφικό θέαμα, αυτό δεν τον αποτρέπει από το να μπει ταυτόχρονα σε μια θέση ειδικού και να κρίνει αδέσμευτα αυτό που βλέπει. Σε αυτό παίζει φυσικά κάποιο ρόλο ο ασυνείδητος σύνδεσμος μεταξύ θεατή και κάμερας –που αναλύσαμε προηγουμένα- ο οποίος επιτρέπει στον θεατή να διεισδύσει στην κινηματογραφική εικόνα χωρίς το δέος που ένιωθε απέναντι στις παραδοσιακές εικόνες. Ωστόσο, υπάρχει ένα ακόμα πιο κρίσιμο στοιχείο γι' αυτή την σύμπτυξη στην «κριτική και την δεκτική στάση του κοινού».<sup>93</sup> Το γεγονός ότι το κινηματογραφικό έργο επιβάλλει ως δομικό του στοιχείο την προβολή σε συνθήκες μαζικής θέασης ενισχύει καθοριστικά αυτή την έκβαση. Γιατί, όπως λέει ο Benjamin

«στην κινηματογραφική αίθουσα περισσότερο απ' οπουδήποτε αλλού, οι ατομικές αντιδράσεις από τις οποίες συντίθεται η μαζική αντίδραση του κοινού καθορίζονται εκ των προτέρων από την επικείμενη μαζικοποίησή τους».<sup>94</sup>

Με αλλά λόγια, ο κινηματογράφος μετατρέπει το έργο τέχνης σε ένα γεγονός ευρύτερης αποδοχής και ενδιαφέροντος. Η ψυχολογία του πλήθους η οποία δημιουργείται μέσα στην

---

<sup>92</sup> Όπως λέει χαρακτηριστικά ο Benjamin: «Η αντιδραστική στάση απέναντι σ' έναν πίνακα του Πικάσο γίνεται προοδευτική απέναντι σε μια ταινία του Τσάπλιν», Walter Benjamin, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*, 43.

<sup>93</sup> Στο ίδιο, 43.

<sup>94</sup> Στο ίδιο, 43.

αίθουσα προβολής εντάσσει τα άτομα σε ένα πεδίο ισότιμης συλλογικότητας· τους επιτρέπει, κατά τον φιλόσοφο, ένα πιο δημοκρατικό και απενοχοποιημένο δικαίωμα έκφρασης απέναντι στο έργο. Αντιθέτως, το ζωγραφικό έργο ποτέ δεν κατάφερε να γίνει ένα θέαμα μαζικών διαστάσεων και γι' αυτό διαχωριζόταν πάντοτε η αισθητηριακή ευχαρίστηση από την δυνατότητα εκφοράς μιας εξειδικευμένης άποψης πάνω σ' αυτό. Το όριο για τις μάζες υπήρξε απροσπέλαστο στην παραδοσιακή αισθητική.<sup>95</sup>

Με βάση το σκεπτικό του Benjamin, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι στην ζωγραφική η γνώμη του ειδικού καθορίζει εν τη γενέσει τους τις διαθέσεις και την στάση των μεμονωμένων θεατών. Ο απλός θεατής του ζωγραφικού πίνακα, θεωρώντας τον εαυτό του αναρμόδιο να εκφέρει εμπειρισταωμένη άποψη για το έργο, είναι πιο εύκολο να κατευθυνθεί συγκινησιακά προς αυτό που είχε καθιερωθεί από τους τεχνοκριτικούς ως αποδεκτό, ταυτόχρονα γίνεται εξαιρετικά διστακτικός στο να αφηθεί συγκινησιακά και να επιδοκιμάσει κάτι που έχει επικριθεί ως κατώτερο αισθητικά από τους ειδικούς. Αυτός πιθανώς είναι και ένας βασικός λόγος που, όπως λέει ο φιλόσοφος, το κοινό μάθαινε να είναι δυσανεκτικό στην μοντέρνα ζωγραφική - η οποία εμφανίζεται ως ρεύμα αμφισβήτησης όσων έχουν καθιερωθεί.

Ο Φώτης Τερζάκης ισχυρίζεται ότι η προοδευτικότητα την οποία ο Benjamin αναγνωρίζει στην κατάσταση μαζικής απορρόφησης που δημιουργεί ο κινηματογράφος έχει να κάνει με το ότι βλέπει την αίθουσα προβολής ως ένα τόπο που «οι άνθρωποι "παίρνουν θάρρος" ο ένας από τον άλλο για να εκφράσουν μια στάση αντισυμβατική, την οποία ο καθένας μόνος του δεν θα τολμούσε να υιοθετήσει».<sup>96</sup> Ο Τερζάκης ωστόσο θα σχολιάσει ότι οι ερμηνείες του Benjamin ισορροπούν στην κόψη του ξυραφιού, αφού είναι, όπως λέει, σαν να επιλέγει να προσπεράσει τον αντιδραστικό χαρακτήρα που παίρνει το σινεμά στην εποχή του φασισμού και τον σκοταδισμό που προωθεί για τις μάζες, «προκειμένου να εξαγάγει μια θετική σημασία από τις κοσμογονικές αναταράξεις του καιρού του, ικανή να στηρίξει την απεγνωσμένη επαναστατική ελπίδα».<sup>97</sup> Το σχόλιο εδώ παρουσιάζει μια πολύ κοινή επιφύλαξη που υπήρχε απέναντι στις απόψεις του Benjamin για τα νέα μέσα, η οποία καλλιεργήθηκε τόσο από τον Adorno, όσο και από κάποιους άλλους φιλοσόφους της Σχολής της Φρανκφούρτης.

---

<sup>95</sup> Στο ίδιο, 44.

<sup>96</sup> Φώτης Τερζάκης, «Μετάφραση-Σχόλια» στο Walter Benjamin, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας* (Τρίκαλα: Επέκεινα, 2018), 78.

<sup>97</sup> Στο ίδιο, 79.

Ο Adorno αναγνωρίζει ότι το στοιχείο της συλλογικότητας βρίσκεται στα εγγενή χαρακτηριστικά του κινηματογράφου, αφού όπως λέει «δεν θα ήταν λάθος να περιγράψει κανείς το ορίζον υποκείμενο του κινηματογράφου ως ένα “εμείς” προς το οποίο οι αισθητικές και κοινωνιολογικές μορφές του μέσου αυτού συγκλίνουν».<sup>98</sup> Ωστόσο, σ’ αυτό το “εμείς” ο Adorno δεν κατορθώνει να εντοπίσει κάποια πιθανότητα προοδευτικής συμπεριφοράς των μαζών. Τα συμπεράσματά του καταλήγουν στην άποψη ότι η συγκέντρωση των ατομικών παρορμήσεων στην μονάδα του κινηματογραφικού πλήθους είναι καταδικασμένη εξ αρχής, αφού «η απροσδιόριστη φύση [της] η οποία συνδέεται με τον μορφολογικό χαρακτήρα του κινηματογράφου διευκολύνει την ιδεολογική κατάχρηση του μέσου».<sup>99</sup>

Εδώ να επισημάνουμε για ακόμα μια φορά ότι ο Benjamin αντιστέκεται στην καταδίκη της φύσης του κινηματογράφου, παρόλο που στην εποχή του η αντιδραστική χρήση του μέσου από το φασιστικό καθεστώς έδινε πλήθος ερεισμάτων προς αυτή την κατεύθυνση. Επιμένει να αντιμετωπίζει τον κινηματογράφο ως ένα φυσικό στάδιο εξέλιξης της εικόνας, μέσα στο οποίο είναι δεδομένο ότι κυοφορούνται τόσο το στοιχείο της συντήρησης, όσο και της επαναστατικότητας (ακόμα κι αν το στοιχείο της επαναστατικότητας δεν έχει προς το παρόν κατορθώσει να διαφανεί). Ο Benjamin, λοιπόν, καθόλου δεν παραβλέπει την οπισθοδρομικότητα που κυριαρχεί στη μορφή και το περιεχόμενο των φιλμ του καιρού του, γι’ αυτό τονίζει στο δοκίμιό του ότι για όσο καιρό

«το κινηματογραφικό κεφάλαιο επιβάλλει τους κανόνες, κανένα άλλο πλεονέκτημα δεν μπορεί να αποδοθεί στον κινηματογράφο [...] πέραν του ότι προωθεί μια επαναστατική κριτική των παραδοσιακών αντιλήψεων περί τέχνης».<sup>100</sup>

Ο φιλόσοφος αντιτίθεται όμως στην ιδέα ότι ο κινηματογράφος μπορεί να αξιοποιηθεί αποκλειστικά και μόνο κατ’ αυτόν τον αντιδραστικό τρόπο. Εστιάζει σε εκείνα τα βαθιά οντολογικά χαρακτηριστικά του που θα μπορέσουν στο μέλλον να λειτουργήσουν με τρόπο προοδευτικό, τόσο για την τέχνη, όσο και για την ανθρώπινη αντίληψη εν γένει. Στην εποχή που γράφει το δοκίμιο για το *Έργο τέχνης* δεν μπορεί να δώσει κάποιο τεκμηριωμένο όραμα, παρόλα αυτά αναγνωρίζει ότι ο σοβιετικός κινηματογράφος απηχεί κάποιες από τις προσδοκίες του για

<sup>98</sup> Theodor Adorno, «Διαφάνειες σε φιλμ», *Πλανόδιον, Τεύχος 23-Τομος Ε, Η αισθητική φιλοσοφία της σχολής της Φρανκφούρτης*, μτφρ: Στάθης Γουργουρής (Ιούνιος, 1996): 301.

<sup>99</sup> Στο ίδιο, 301.

<sup>100</sup> Walter Benjamin, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγικότητας*, 37.

μια μελλοντική αξιοποίηση του μέσου με γνώμονα τον άνθρωπο.<sup>101</sup> Καταλήγοντας, να επισημάνουμε πάλι ότι το στοιχείο της ένταξης του μεμονωμένου θεατή σε μια κατάσταση συλλογικής αισθητηριακής πρόσληψης αναδεικνύεται σε μια από τις παραμέτρους του κινηματογράφου που είναι ικανή να επαναπροσδιορίσει την λειτουργία του έργου τέχνης. Ο Benjamin θα πει χαρακτηριστικά:

«η μάζα είναι μια μήτρα μέσα από την οποία όλη η παραδοσιακή στάση απέναντι στα έργα τέχνης βγαίνει σήμερα αναγεννημένη».<sup>102</sup>

#### **4.4 Οι περαιτέρω επιδράσεις της κινηματογραφικής εικόνας στην ανθρώπινη αντίληψη – Σύνδεση κινηματογράφου και αρχιτεκτονικής**

Οι παραδοσιακές μορφές εικόνων, όπως είναι ένας ζωγραφικός πίνακας, προτρέπουν τον θεατή που θα σταθεί απέναντί τους να αφοσιώσει την σκέψη του σ' αυτές ώστε να τις κατανοήσει. Η φύση του κινηματογράφου, όμως, έρχεται να δημιουργήσει μια συνθήκη αντίθετη και ασυμβίβαστη με έναν τέτοιο τύπο πρόσληψης της εικόνας. Κατά την διάρκεια προβολής ενός φιλμ η μία εικόνα ακολουθεί την άλλη με έναν καταγιγιστικό ρυθμό. Αυτό αποδιοργανώνει την ροή της σκέψης του θεατή και τον εμποδίζει να προσηλωθεί στο κάθε στιγμιότυπο. Δημιουργείται έτσι μια πρωτόγνωρη συνθήκη για την ανθρώπινη αντιληπτική ικανότητα. Ο Kracauer ανάμεσα στους συλλογισμούς του πάνω σ' αυτό το διασπαστικό στοιχείο της κινηματογραφικής αναπαράστασης θα παραθέσει μια πολύ εύστοχη φράση του Cohen-Séat, ο οποίος λέει ότι μέσα στην αίθουσα προβολής

«ακόμα κι ένα πνεύμα ικανότατο να συλλογίζεται διαπιστώνει ότι η σκέψη του είναι ανήμπορη μέσα σε έναν σωστό κυκεώνα από συνταρακτικές συγκινήσεις [για να προσθέσει ο ίδιος ο Kracauer το συμπέρασμα ότι] στον θεατή μιας κινηματογραφικής ταινίας, το εγώ, ως κύρια πηγή των σκέψεων και των αποφάσεων, χάνει την ελεγκτική του δύναμη».<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> Στο ίδιο, 38-39.

<sup>102</sup> Στο ίδιο, 52.

<sup>103</sup> Siegfried Kracauer, *Θεωρία του κινηματογράφου*, μτφρ: Δημοσθένης Κούρτοβικ (Αθήνα: Κάλβος, 1983), 236.

Αυτή η απώλεια της δυνατότητας στοχασμού που παρατηρείται στον κινηματογράφο, επικρίθηκε σκληρά από πολλούς κριτικούς ως το στοιχείο που κάνει τον κινηματογράφο μια επιδερμική μορφή έκφρασης, η οποία απευθύνεται σε ανθρώπους που απλώς αναζητούν να ξεχαστούν από τα προβλήματα τους.<sup>104</sup> Ο Benjamin θα προσπαθήσει να υπερβεί αυτές τις μομφές για το σινεμά που απηγούν το «παλαιό παράπονο πως οι μάζες ζητούν διασκέδαση ενώ η τέχνη απαιτεί αυτοσυγκέντρωση [αναγνωρίζοντας ωστόσο ότι] περισπασμός και αυτοσυγκέντρωση βρίσκονται μεταξύ τους σε μια αντίθεση».<sup>105</sup> Ο Benjamin θα χρησιμοποιήσει τα επιχειρήματα των επικριτών του νέου μέσου για να υποστηρίξει ότι η αναστολή του στοχασμού την οποία προκαλεί η ίδια η φύση του κινηματογράφου ενεργοποιεί τον άνθρωπο προς έναν νέο τρόπο αντίληψης των πραγμάτων που αποδεικνύεται ιδιαίτερα χρήσιμος και επίκαιρος. Ο κινηματογράφος αναθεωρεί την δυναμική σχέση ανάμεσα στον θεατή και την εικόνα με τρόπο που αντί να ενσωματώνει η εικόνα το θεατή εντός της, είναι πλέον ο θεατής -ως μάζα- εκείνος που ενσωματώνει την εικόνα μέσα του. Οι συνέπειες των παραπάνω διαπιστώσεων μπορούν να γίνουν κατανοητές μέσα από το παράδειγμα που δίνει η αρχιτεκτονική, κι αυτό γιατί, όπως τονίζει ο φιλόσοφος,

«η αρχιτεκτονική αντιπροσώπευε πάντα το πρότυπο ενός έργου τέχνης του οποίου η πρόσληψη γίνεται από μια συλλογικότητα σε κατάσταση περισπασμού.»<sup>106</sup>

Οι αρχιτεκτονικές κατασκευές έχουν μια διπλή υπόσταση για την ανθρώπινη αντίληψη, εφόσον αποτελούν ταυτοχρόνως τόσο χρηστικά αντικείμενα όσο και αντικείμενα θέασης. Αυτό οδηγεί σε ένα τρόπο εξοικείωσης με το σημείο αναφοράς που βρίσκεται ανάμεσα στην βιωματική αμεσότητα της αφής και στην στοχαστική διάθεση της όρασης. Ο απτικός χαρακτήρας που ο φιλόσοφος εντοπίζει στην αρχιτεκτονική εξαιτίας του ότι συνδέεται άμεσα με την έννοια της συνήθειας αποβαίνει κρίσιμος και για τον τρόπο θέασης. Έτσι που τελικά η οπτική πρόσληψη των κτισμάτων «γίνεται εξαρχής πολύ λιγότερο με προσήλωση της προσοχής απ' όσο με μια φευγαλέα αντίληψη.»<sup>107</sup> Με λίγα λόγια, η αντίληψη που ο άνθρωπος σχηματίζει για τα αρχιτεκτονικά έργα έχει να κάνει πρωτίστως με το γεγονός ότι τα ζει και είναι σε άμεση επαφή με αυτά και όχι επειδή

---

<sup>104</sup> Οι σκέψεις του Duhamel τις οποίες παραθέτει ο Benjamin στο δοκίμιό του είναι ιδιαίτερα σκληρές. Ο Duhamel λέει ότι ο κινηματογράφος είναι «μια ψυχαγωγία για εύρωστες, μια διασκέδαση για αμόρφωτες, εξαθλιωμένες και αποχαυνωμένες υπάρξεις που αναλώνονται από τις έγνοιες τους [...] ένα θέαμα που δεν απαιτεί καμία αυτοσυγκέντρωση, καμία ευφροσύνη [...]», Walter Benjamin, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγικότητας*, 52-53.

<sup>105</sup> Στο ίδιο, 53.

<sup>106</sup> Στο ίδιο, 53.

<sup>107</sup> Στο ίδιο, 54.

εστιάζει πάνω τους με μια διάθεση παρατήρησης οπτικού τύπου. Εδώ προκύπτει για τον Benjamin μια κανονιστική νόρμα με βάση την αρχιτεκτονική η οποία βρίσκει εφαρμογή και στην περίπτωση του κινηματογράφου. Όπως θα ισχυριστεί ο φιλόσοφος

«τα προβλήματα που τίθενται στους ανθρώπους σε περιόδους ιστορικών μεταβάσεων είναι αδύνατο να λυθούν με οπτικά μέσα, δηλαδή με απλή ενατένιση. Επιλύονται λίγο λίγο δια της έξεως, με οδηγό την απτική οικειοποίηση.»<sup>108</sup>

Ο Benjamin φτάνει σε ένα εντυπωσιακό συμπέρασμα, αφού ουσιαστικά μέσω της συνάφειας που εντοπίζει ανάμεσα στον κινηματογράφο και την αρχιτεκτονική καταλήγει στο να προσδώσει στα νέα μέσα μια γνωσιοθεωρητική αξία για την ερμηνεία της ιστορίας. Το εμπόδιο του περισπασμού αντιστρέφεται σε πλεονέκτημα. Το «σοκ» στο οποίο υποβάλλει την ανθρώπινη αντίληψη η κινηματογραφική εικόνα βοηθά τον άνθρωπο να αναπτύξει νοητικά ανατακλαστικά που του είναι αναγκαία ώστε να έχει μια αποδοτική κρίση μέσα στην ταχύτητα του σύγχρονου ιστορικού χρόνου. Έτσι η διάσπαση που προκαλούν στις ανθρώπινες αισθήσεις τα νέα μέσα εμφανίζει ένα διπλό πρόσωπο. Το στοιχείο του «σοκ» εκδηλώνεται ως «αλλοτριωτική και θραυσματική εμπειρία της αμνήμονος νεωτερικότητας [...] αλλά [ταυτόχρονα και] σε μέσον υπονόμησης του νεωτερικού αστικού πολιτισμού»<sup>109</sup>. Όσο λοιπόν κι αν τα νέα μέσα μπορούν να αποβούν αλλοτριωτικά, άλλο τόσο είναι αναγκαία για να κατανοηθεί μέσω αυτών ένας κόσμος που χαρακτηρίζεται από πολύ μεγαλύτερη ταχύτητα και πυκνότητα ερεθισμάτων σε σχέση με τον κόσμο στον οποίο γεννήθηκαν οι παραδοσιακές μορφές απεικόνισης.

Η Miriam Hansen, αναφερόμενη στις σκέψεις του Benjamin για τον κινηματογράφο και για το στοιχείο του «σοκ», θα επισημάνει ότι για τον φιλόσοφο όλα δομούνται στην ιδέα ότι «η προσαρμογή της ανθρώπινης αντίληψης στον βιομηχανικό τρόπο παραγωγής, ιδιαιτέρως στη ριζοσπαστική αναδιαμόρφωση των χρονικών και χωρικών σχέσεων, έχει το αισθητικό της αντίστοιχο στα βασικά χαρακτηριστικά της φυσιγνωμίας των νέων μέσων απεικόνισης».<sup>110</sup> Το είδος αισθητηριακής πρόσληψης δηλαδή που απορρέει από τον κινηματογράφο εκφράζει τον αναγκαίο συγχρονισμό της αισθητικής κατάστασης με την οικονομικοπολιτική βάση που

---

<sup>108</sup> Στο ίδιο, 54.

<sup>109</sup> Αγγελική Σπυροπούλου, «Εισαγωγή: Η μυθική νεωτερικότητα του Βάλτερ Μπένγιαμιν», στο *Βάλτερ Μπένγιαμιν Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, επιμ. Αγγελική Σπυροπούλου (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2007), 20.

<sup>110</sup> Miriam Hansen, «Cinema and Experience: "The Blue Flower in the Land of Technology"», *New German Critique*, No. 40, Special Issue on Weimar Film Theory (Winter, 1987): 184.



καθορίζει τη νεωτερική ζωή. Έτσι τα χαρακτηριστικά της φύσης των νέων μέσων παρουσιάζονται να εκφράζουν ένα αναγκαίο πολιτισμικό στάδιο· την απαραίτητη φάση εξέλιξης της ανθρωπότητας στο επίπεδο των εικόνων η οποία απαιτεί ένα καινούργιο είδος θεατή και κατ' επέκταση ένα καινούργιο είδος ανθρώπου, ο οποίος θα πρέπει να αξιοποιήσει την τέχνη της εποχής του προς όφελος της κοινωνικής ευημερίας. Όλα τα παραπάνω προϋποθέτουν την οριστική συντριβή του λατρευτικού στοιχείου. Αυτό είναι κάτι που ο καινούργιος κόσμος των εικόνων που απορρέει από τον κινηματογράφο μπορεί να επιτύχει

«όχι μόνο βάζοντας το κοινό στη θέση του κριτικού, αλλά και δια του ότι, επίσης, η θέση αυτή στον κινηματογράφο δεν προϋποθέτει συγκέντρωση της προσοχής. Το κοινό είναι ένας εξεταστής, αλλά εξεταστής με περισπασμένη την προσοχή του.»

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

### Ντανταϊσμός: Ένας προάγγελος για την μοντέρνα αισθητική

#### 5.1 Νταντά

Στο σύντομο πέρασμά του, το ντανταϊστικό κίνημα δυναμίτισε τον καλλιτεχνικό κόσμο της εποχής του προξενώντας έντονες αντιπαραθέσεις και ανάμεικτα συναισθήματα απέναντί του. Το πλαίσιο της ιστορικής του παρουσίας ορίζεται κατά προσέγγιση από το 1915 μέχρι το 1922, όταν αρκετοί από τους σημαντικότερους ντανταϊστές στράφηκαν προς το κίνημα του σουρεαλισμού. Η κριτική του καιρού του αποκαλεί το Νταντά αντι-τέχνη, τον ίδιο χαρακτηρισμό επιλέγει και το κίνημα για τον εαυτό του. Ο προσδιορισμός αυτός ήταν για τους ντανταϊστές η «σημαία» της διαφοροποίησής τους από όσα πρέσβευε η αισθητική της παράδοσης, απέναντι στην οποία καταφέρονταν. Για τους πολέμιούς του υπήρξε η ταμπέλα του αποκλεισμού του από οτιδήποτε μπορεί να σχετίζεται με την τέχνη. Η ντανταϊστική δράση πρωτοπαρουσιάζεται εν μέσω του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ο οποίος αποτέλεσε την αφετηρία μιας ταραχώδους πορείας για τον δυτικό κόσμο. Η παρατεταμένη κρίση που κλονίζει όλο το κοινωνικό φάσμα και την κουλτούρα επηρεάζει αναμφίβολα και την καλλιτεχνική σκέψη της εποχής.<sup>111</sup>

Ακολουθώντας τις φιλοσοφικές ιδέες του Walter Benjamin θα αναλύσουμε τις παραμέτρους που καθορίζουν τη δυναμική σύγκρουση των ντανταϊστών με τις θεμελιώδεις αρχές της κλασικής αισθητικής. Το Νταντά εισέρχεται στον χώρο της αισθητικής με μια έντονη αποστροφή προς κάθε έκφανση του καλλιτεχνικού κατεστημένου. Οι ντανταϊστές αρνούνται να ακολουθήσουν τις παραδοσιακές φόρμες απεικόνισης και μέσα από τα έργα τους προωθούν την αναρχία και το παράλογο στην τέχνη. Μήπως όμως, παρά το πεσιμιστικό της πνεύμα, αυτή η απεγνωσμένη επανάσταση του Νταντά αποτυπώνει την έντονη επιθυμία για μια ριζική ανανέωση της τέχνης και του κοινωνικού ρόλου του καλλιτέχνη; Λαμβάνοντας υπόψη όσα ιστορικά θα ακολουθήσουν, μήπως τελικά το Νταντά ήταν ο προάγγελος της επείγουσας αναγκαιότητας η τέχνη να δρα πολιτικά σε περιόδους πολιτισμικής παρακμής και κοινωνικής αστάθειας;

---

<sup>111</sup> Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *Η μοντέρνα τέχνη*, μτφρ. Λίνα Παπαδημήτρη (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 1999), 391.

## 5.2 Αντιτέχνη και η γέννηση μια νέας αισθητικής αντίληψης

«Το Νταντά [...] είναι σαν τις ελπίδες σας: τίποτα

Σαν τον παράδεισό σας: τίποτα

Σαν τα είδωλά σας: τίποτα

Σαν τους πολιτικούς σας: τίποτα

Σαν τους ήρωές σας: τίποτα

Σαν τους καλλιτέχνες σας: τίποτα

Σαν τις θρησκείες σας: τίποτα»<sup>112</sup>

Οι παραπάνω φράσεις αποτελούν μέρος του Κανιβαλικού Μανιφέστου Νταντά που διαβάστηκαν από τον Francis Picabia σε μια ντανταϊστική εκδήλωση στο Théâtre de la Maison de l'Œuvre του Παρισιού το 1920. Είναι σίγουρο ότι το άκουσμά τους προκάλεσε μεγάλο σάστισμα στους κριτικούς τέχνης που παρευρέθηκαν. Τις επόμενες δεκαετίες το Νταντά εξακολούθησε να προκαλεί την ίδια φανερή σύγχυση σε αρκετούς ιστορικούς που επιχείρησαν να το ερμηνεύσουν και να το ταξινομήσουν ανάμεσα στις άλλες τάσεις και κινήματα που διαμορφώνουν την ιστορία της τέχνης. Ο Hans Richter υποστηρίζει ότι όσοι καταπιάστηκαν με τον σχολιασμό του Νταντά έχουν διαμορφώσει μια εσφαλμένη εικόνα γι' αυτό που δεν αντιπροσωπεύει την ιστορική αλήθεια. Σκιαγραφούν το Νταντά ως μια εφήμερη τρέλα που εξυπηρέτησε μια «χρήσιμη καταστροφική λειτουργία», γεγονός που για τον Richter αποτελεί μια επιδερμική ερμηνεία.<sup>113</sup>

Μια τέτοια στάση απέναντι στον ντανταϊσμό θα υιοθετήσει και ο Ernst Gombrich, στο πασίγνωστο σύγγραμμά του με τίτλο *Το χρονικό της τέχνης*. Στη συνοπτική μνεία του στο Νταντά, θα αποφανθεί ότι ναι μεν κατανοεί τους λόγους της εμφάνισής του, αλλά θα ήταν απαξιωτικό για την ιστορία της τέχνης, όπως εκείνος την ορίζει, το να συμπεριλαμβάνονται σε αυτή «τέτοιες χειρονομίες “αντί-τέχνης”»<sup>114</sup>. Ο Gombrich αντιμετωπίζει την ιστορία της τέχνης ως μια γραμμική

---

<sup>112</sup> Francis Picabia, Κανιβαλικό Μανιφέστο Νταντά, στο *Πανοπτικόν* τχ. 5, μτφρ. Κώστας Δεσποινιάδης (Κοζάνη: Πανοπτικόν, 2003), 10.

<sup>113</sup> Hans Richter, Νταντά και φιλμ, στο *DADA-Μονογραφία ενός κινήματος*, επιμ. Willy Verkauf,, μτφρ. Άρης Μαραγκόπουλος (Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος, 1987), 39.

<sup>114</sup> Χαρακτηριστικό είναι ότι από το 1950 που κυκλοφόρησε το βιβλίο και σε όλες τις επανεκδόσεις που ακολούθησαν την επόμενη δεκαεπταετία ο Gombrich δεν θα κάνει την παραμικρή αναφορά στον ντανταϊσμό. Μόνο μετά το 1966 σε κάποια από τις αναθεωρήσεις θα προσθέσει ένα συμπληρωματικό κεφάλαιο υπό μορφή επίμετρου με τίτλο «Χρονικό δίχως τέλος».

H. Gombrich, *Το χρονικό της τέχνης*, μτφρ. Λίνα Κάσδαγλη (Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1994), 601-602.

χρονική ακολουθία μέσα στην οποία οι τεχνικές αποτύπωσης που εμφανίζονται σχετίζονται μεταξύ τους με όρους εξέλιξης· μια τέτοια αντιμετώπιση θέτει πολλά εμπόδια στο να αναγνωριστεί ο ουσιαστικός ρόλος του ντανταϊσμού στην αισθητική. Θα ήταν ανάγκη να επαναπροσδιορίσει όλη την φιλοσοφία του για τον κλάδο της ιστορικής έρευνας ώστε να μπορέσει να διαπραγματευτεί κάτω από ένα άλλο πρίσμα τη συνεισφορά του ντανταϊσμού στην τέχνη.

Μια τελείως διαφορετική ερμηνεία για τον ντανταϊσμό θα δώσει ο Giulio Carlo Argan στο επίσης γνωστό ιστορικό βιβλίο του με τίτλο *Η μοντέρνα τέχνη*. Ο Argan ισχυρίζεται ότι εν μέσω μιας πρωτοφανούς κρίσης για την ανθρωπότητα, όπου κάθε έννοια λογικής καταρρέει μέσα στον ανορθολογισμό της παγκόσμιας σύγκρουσης, τα ντανταϊστικά δημιουργήματα, παρόλο που ρέπουν προς το παράλογο και την εξαφάνιση νοηματικού περιεχομένου, φαίνεται να «έχουν μια δική τους συνέπεια και μια δική τους σοβαρότητα. Απογυμνωμένη από στόχους και αξίες, η τέχνη δεν είναι πια, παρά ένα σημάδι ύπαρξης: δηλωτικό και σπουδαίο, όμως, όταν παντού γύρω υπάρχει ο θάνατος.»<sup>115</sup>

Για τους ντανταϊστές, ο πόλεμος δεν αποτελούσε απλώς μια διακοπή της ορθολογικής πορείας της ανθρωπότητας. Υποστήριζαν πως πρέπει «να θεωρηθεί απατηλή η κατεύθυνση πορείας του πολιτισμού και ο πόλεμος ως λογική συνέπεια της επιστημονικής και τεχνολογικής προόδου· [...] να αμφισβητηθεί όλη η περασμένη ιστορία και κάθε σχέδιο για μελλοντική, να επιστέψουμε στο σημείο μηδέν».<sup>116</sup> Η θέση των ντανταϊστών ότι ο δρόμος της προόδου είναι ταυτόσημος με τον όλεθρο έχει πολλές ομοιότητες με τις απόψεις που διατυπώνει ο Benjamin στις *Θέσεις για την φιλοσοφία της ιστορίας* σχετικά με το δυνητικά καταστροφικό πρόσωπο της προόδου. Ο Benjamin ισχυρίζεται ότι ο νεωτερικός κόσμος βρίσκεται εγκλωβισμένος σε μια απατηλή κατανόηση της προόδου. Υποπίπτει στο λάθος να την εκλαμβάνει ως κάτι εκ φύσεως αγαθό. Αν συνεχίσει σ' αυτή την πλάνη, η ανθρωπότητα κινδυνεύει να δει την πρόοδο να μετατρέπεται σε έναν σαρωτικό άνεμο που θα παρασύρει τον κόσμο προς μια ανεπιστρεπτή καταστροφική κατάληξη. Στη θέση μιας τέτοιας ανεξέλεγκτης πορείας στέκει και ο άγγελος της ιστορίας. Ανίκανος πια να παρέμβει, παρακολουθεί με θλίψη ένα απέραντο τοπίο ερειπίων να καλύπτει μέχρι τα έσχατα βάθη του τον ιστορικό χρόνο.<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *Η μοντέρνα τέχνη*, 391.

<sup>116</sup> Στο ίδιο, 394.

<sup>117</sup> Michael Löwy, *Walter Benjamin: Προμήνυμα κινδύνου – Μια ανάγνωση των θέσεων «για την φιλοσοφία της ιστορίας»*, μτφρ. Ρεβέκα Πέσσαχ (Αθήνα: Πλέθρον, 2004), 111.

Τα σπαράγματα της καθημερινής πραγματικότητας θα γίνουν η πρώτη ύλη για τα ντανταϊστικά δημιουργήματα. Οι ντανταϊστές αξιοποιούν πράγματα που φαινομενικά δεν παρουσιάζουν κάποιο καλλιτεχνικό ενδιαφέρον. Μέσα στα έργα τους εντάσσουν υπολείμματα καταναλωτικών προϊόντων, ενώ εκθέτουν με παράδοξους τρόπους αυτούσια χρηστικά αντικείμενα παρουσιάζοντάς τα ως ολοκληρωμένες συνθέσεις. Επιστρατεύουν έτσι μία αισθητική του ανορθολογικού ενάντια στον παράλογο πολιτισμό που τα κατασκευάζει. Τα ντανταϊστικά έργα φιλοδοξούν να γίνουν τα είδωλα που θα αντικατοπτρίσουν το φρικτό πρόσωπο του σύγχρονου κόσμου και θα φωτίσουν τον καταστροφικό δρόμο που κρύβεται πίσω από τα παραπετάσματα του ορθολογισμού.

Κατασκευασμένα με τον τρόπο που εξηγήσαμε, τα ντανταϊστικά δημιουργήματα προτάσσουν την αξία της ευρηματικότητας και υποβαθμίζουν την σημασία της δεξιοτεχνίας. Η σκέψη του Marcel Duchamp να τοποθετήσει ανάποδα τον ουρητήρα και να τον τιτλοφορήσει ως κρήνη, καθορίζει μια σημαντική μεταστροφή στην τέχνη. Η κίνησή του δηλώνει emphatically ότι η αξία του έργου τέχνης δεν εντοπίζεται πλέον στη μορφή του αντικειμένου, αλλά μέσα στην δημιουργική φαντασία του υποκειμένου. Το ίδιο πνεύμα παρουσιάζεται και στο έργο του με τίτλο L.H.O.O.Q. που απεικονίζει την Μόνα Λίζα με μουστάκι. Εδώ η ιδέα της προκλητικής παρέμβασης σε μια φθηνή κόπια της Τζοκόντα, παρουσιάζει την εύθραυστη ισορροπία της σχέσης του γνήσιου με το αντίγραφο και υπογραμμίζει, θα λέγαμε, την ικανότητα της τεχνολογικά αναπαραγόμενης εικόνας να ανεξαρτητοποιείται από το πρωτότυπο και ενίοτε να υπονομεύει το ίδιο το νόημα που το πρωτότυπο εμπεριέχει.<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> Τζούλιο Κάρλο Αργκάν, *Η μοντέρνα τέχνη*, 394-395.



Marcel Duchamp, *Fountain* (1917)



Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.* (1919)

### 5.3 Οι σκέψεις του Benjamin για τον ντανταϊσμό

Στο Έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας ο Benjamin θα ισχυριστεί ότι είναι εγγενές στοιχείο της τέχνης να καλλιεργεί αδιάκοπα την ανάγκη για υπέρβαση του καθεστώτος που την περιβάλλει. Ιδιαίτερος στις δραματικές καμπές της ιστορίας, αυτό το χαρακτηριστικό γίνεται πιο έντονο και εκφράζεται μέσα από τις πιο άγριες προσπάθειες ριζοσπαστισμού. Η κίνηση του Νταντά εμφανίζεται ως ένα τέτοιο εγχείρημα: «Ο ντανταϊσμός προσπάθησε με τα μέσα της ζωγραφικής (και της λογοτεχνίας) να παραγάγει αποτελέσματα που το κοινό σήμερα αναζητάει στον κινηματογράφο».<sup>119</sup> Οι ντανταϊστικοί πίνακες βρίθουν από αντικείμενα καθημερινής χρήσεως ή ακόμα και σκουπίδια, ενώ οι ποιητικές τους απόπειρες επιδιώκουν τη νοηματική σύγχυση και την αποδόμηση των γλωσσικών κανόνων.<sup>120</sup> Αυτό που κατορθώνουν «είναι μια ανελέητη καταστροφή της αύρας των δημιουργημάτων τους, στα οποία αποτυπώνουν με αυτές τις μεθόδους παραγωγής το στίγμα του αντιγράφου [...] Στην πνευματική

<sup>119</sup> Walter Benjamin, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*, 49.

<sup>120</sup> Τα ποιήματα που γράφει ο Tristan Tzara, οι κατασκευές ready-made του Marcel Duchamp, τα merz του Switters και οι πρωτότυπες εικαστικές συνθέσεις του Raoul Hausmann αποτελούν αντιπροσωπευτικά δείγματα της ντανταϊστικής δημιουργίας.

απορρόφηση, που με τον εκφυλισμό της αστικής τάξης έγινε σχολείο ακοινωνικής συμπεριφοράς, αντιπαρατάσσεται ο περισπασμός σαν ένα είδος κοινωνικής επανένταξης»<sup>121</sup>.

Ο τρόπος με τον οποίο οι ντανταϊστές επιδιώκουν να ταρακουνήσουν τη συνείδηση του κοινού τους βασίζεται σ' ένα σοκ ηθικής υφής. Αντίθετα το σοκ στο όποιο υπόκειται ο κινηματογραφικός θεατής επιβάλλεται από προϋποθέσεις που θέτει η ίδια η τεχνολογική φύση του μέσου. Η πραγματικότητα που αποτυπώνεται στο φιλμ είναι εκ των πραγμάτων τεμαχισμένη μέσα σε πολλαπλές λήψεις και αμέτρητα καρέ. Κατά την προβολή, η καταγιστική ροή των μονταρισμένων εικόνων, καθώς περνά με ταχύτητα από τα μάτια των θεατών, τους θέτει αυτομάτως σε μια διαρκή κατάσταση περισπασμού. Παρόλο που πρόκειται για δύο ξεχωριστά είδη περισπασμού, ο Benjamin εντοπίζει στη χρήση του σοκ από τον ντανταϊσμό την αφετηρία μιας νέας αισθητικής κατάστασης, την κορύφωση της οποίας θα βιώσει το κοινό στον χώρο της κινηματογραφικής αίθουσας.<sup>122</sup>

#### **5.4 Αισθητικοποίηση της πολιτικής – Η ντανταϊστική αφύπνιση απέναντι στην φουτουριστική δυστοπία.**

Ο επίλογος του δοκιμίου για *Το έργο τέχνης*, μας λέει η Susan Buck-Morss, «αντιστρέφει τον αισιόδοξο τόνο. Ηχεί σαν προειδοποίηση. Ο φασισμός είναι μια 'παραβίαση του τεχνικού μηχανισμού' [...]».<sup>123</sup> Πράγματι, ο Benjamin εδώ φαίνεται να βρίσκεται ξαφνικά σε αμφιθυμία. Καταλαβαίνει ότι ο φασισμός –όπως και κάθε ολοκληρωτικό καθεστώς- μπορεί, εφόσον έχει στα χέρια του τα νέα μέσα, να τα αξιοποιήσει για να αναπαράξει τις πιο λανθάνουσες και παρακμιακές όψεις του λατρευτικού στοιχείου. Να φανατίσει και να κατευθύνει τις μάζες στην εκπλήρωση τερατωδών ιδεών σαν αυτές που διατυπώθηκαν από τους φουτουριστές.

Στο μανιφέστο του Marinetti δοξάζεται η τεχνολογία του πολέμου και οι εικόνες που αυτή μπορεί να παράξει. Ο φουτουρισμός, ακολουθώντας τα φασιστικά οράματα, βλέπει στον όλεθρο που σκορπάνε οι πολεμικές μηχανές την ύψιστη αισθητική τελείωση. Ο κόσμος, για τον Benjamin,

---

<sup>121</sup> Walter Benjamin, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγικότητας*, 50.

<sup>122</sup> Στο ίδιο, 51-52.

<sup>123</sup> Susan Buck-Morss, «Αισθητική-Αναισθητική: Μια επανεξέταση του δοκιμίου του Walter Benjamin για το έργο τέχνης», μτφρ: Φώτης Τερζάκης, Μάνος Σπυριδάκης, *Πλανόδιον 23* (Ιούνιος 1996): 349.

βρίσκεται στην παράδοξη κατάσταση να βιώνει το σκηνικό της απόλυτης καταστροφής του ως μέγιστη αισθητηριακή ηδονή. Είναι η κορύφωση του κούφιου οράματος για μια «τέχνη για την τέχνη». Στα έργα και στις ιδέες των φουτουριστών, αυτό το όραμα υποστηρίζεται μέσα από μια άνευ όρων υποταγή στην πρόοδο, ακόμα κι αν αυτή προκαλεί μόνο δεινά και οδηγεί την ανθρωπότητα στον αφανισμό της. Απέναντι στην εικόνα αυτής της απάνθρωπης αισθητικής της καταστροφής, ο Benjamin προτάσσει την ανάγκη για μια πολιτικοποιημένη τέχνη προς όφελος του ανθρώπου.<sup>124</sup>

Η ίδια αυτή ανάγκη αποτυπώνεται στην αφιλτράριστη ενόρμηση που ώθησε κατά την διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου μια χούφτα ανθρώπων να δημιουργήσουν το Νταντά. Η εξέγερση των ντανταϊστών μέσω της τέχνης θέλει να ξεσκεπάσει αυτό που η καθεστηκία τάξη μαζί με το καλλιτεχνικό κατεστημένο αποσιωπούσε. Το ότι η ανθρωπότητα βαδίζει σε μια πορεία όπου η λογική έχει εξαφανισθεί και οι ανθρώπινες αξίες ποδοπατούνται.

«Οι πολιτικάντηδες είναι παντού ίδιοι, κούφια και φαύλα κεφάλια. Οι στρατιώτες έχουν παντού το ίδιο αυτό ύφος της χαρωπής βαρβαρότητας, σημάδι θανάσιμης απέχθειας απέναντι σε οποιαδήποτε πνευματική συγκίνηση».<sup>125</sup>

Τα παραπάνω λόγια του ντανταϊστή Richard Hülsenbeck σκιαγραφούν γλαφυρά την κοινωνική κατάσταση που είχε διαμορφωθεί όταν το ντανταϊστικό κίνημα αποφάσισε να εμφανιστεί στο προσκήνιο. Οι ντανταϊστές λειτούργησαν έξω από τα πλαίσια θεωριών, μέσα σ' ένα σκεπτικό καθολικής αμφισβήτησης και μηδενισμού των κανόνων. Τα έργα τους, όμως, υποδηλώνουν ένα συνειδησιακό χρέος που τους ωθεί σε μια άμεση αντίδραση απέναντι σε μια «κατάσταση έκτακτης ανάγκης».<sup>126</sup> Οι ντανταϊστές, μέσα από το χάος που δημιουργούν, σκοπό έχουν να προκαλέσουν ακόμα μεγαλύτερη αναστάτωση σ' έναν κόσμο που είναι ήδη υπό καθεστώς μεγάλης ταραχής. Με τα έργα τους θέλουν να ταρακουνήσουν την ανθρώπινη συνείδηση ώστε να καταρρεύσει κάθε λογικό πρόσχημα πίσω απ' το οποίο συντηρούνται απάνθρωποι μηχανισμοί εξουσίας.

---

<sup>124</sup> Walter Benjamin, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*, 57-60.

<sup>125</sup> Ρίχαρντ Χύλζενμπεκ, *Εμπρός Νταντά! Η ιστορία του Ντανταϊσμού*, μτφρ. Βασίλης Παπακριβόπουλος (Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος, 1998), 8.

<sup>126</sup> Σε σχέση με τον διαχωρισμό της ιστορίας σε περιόδους κανονικότητας και σε περιόδους κρίσεων, ο Benjamin θα επισημάνει στις *Θέσεις για την φιλοσοφία της ιστορίας*, ότι για την μεγάλη μάζα των ανθρώπων «η “κατάσταση εκτάκτου ανάγκης” είναι ο κανόνας. Θα πρέπει να φτάσουμε σε μια σύλληψη της Ιστορίας που να ανταποκρίνεται σε αυτή την κατάσταση. Τότε θα ήταν οφθαλμοφανές το χρέος μας, να προκαλέσουμε ως συμβάν την αληθινή κατάσταση εκτάκτου ανάγκης». Michael Löwy, *Walter Benjamin: Προμήνυμα κινδύνου – Μια ανάγνωση των θέσεων «για την φιλοσοφία της ιστορίας»*, 106.



Παρόλο που ο Benjamin διαπιστώνει ότι ο φασισμός εργαλειοποιεί τις νέες τεχνικές απεικόνισης για να εξωραΐσει τη βαναυσότητα της πολιτικής του, τελικά δεν θα κλείσει το δοκίμιό του απαισιόδοξα. Υπάρχει, για τον φιλόσοφο, η πίστη ότι είναι ακόμα στο χέρι της ανθρωπότητας να χρησιμοποιήσει τους καρπούς της τεχνολογίας και τη δύναμη της τέχνης προς όφελος μιας πανανθρώπινης ευημερίας, καταφέροντας έτσι ένα ρήγμα στην αρνητική πορεία της προόδου. Μια δράση με ένα σκεπτικό σαν των ντανταϊστών φαίνεται να αποτελεί για τον Benjamin το αντίπαλο δέος του ζοφερού οράματος του Marinetti. Το Νταντά είναι ο προάγγελος της ελπίδας και μια πρόιμη έκφραση αυτού που ο Benjamin τονίζει όπως προαναφέραμε στο τέλος του βιβλίου του, της ανάγκης η τέχνη να πάρει πολιτικά χαρακτηριστικά και να κινητοποιήσει κάθε δυνατότητα απεικόνισης προς όφελος της κοινωνικής συνειδητοποίησης. Η λέξη «Νταντά» μπορεί να ακούγεται σαν ένα επιφώνημα μικρού παιδιού, σε καμία περίπτωση όμως δεν αντιπροσωπεύει απλώς και μόνο τα παιδιάστικα καμώματα μιας ομάδας καλλιτεχνών, όπως ήθελε να πιστεύει ο Gombrich. Η τέχνη του Νταντά υπήρξε ένα αγωνιώδες ουρλιαχτό που επεδίωξε με κάθε τρόπο να ξυπνήσει έναν κόσμο που κατέρρεε. Οι λέξεις που βγαίνουν από το στόμα του Tristan Tzara απηχούν αυτή ακριβώς την αίσθηση:

«Συντρίβω τους φραγμούς, εκείνους του μυαλού κι εκείνους της κοινωνικής οργάνωσης· παντού εξαχρειώνω, τραβώ το χέρι απ' τον παράδεισο στην κόλαση, τα μάτια απ' την κόλαση στον παράδεισο, βάζω για μια ακόμη φορά, μέσα στις αληθινές ανθρώπινες αξίες και μέσα στη φαντασία κάθε ατόμου, το γόνιμο τροχό της ανθρώπινης φύσης...»<sup>127</sup>

---

<sup>127</sup> Willy Verkauf, Νταντά και φιλμ, στο *DADA-Μονογραφία ενός κινήματος*, επιμ. Willy Verkauf, μτφρ. Άρης Μαραγκόπουλος (Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος, 1987), 5-6.

**ΜΕΡΟΣ ΙΙ.**  
**JEAN BAUDRILLARD**  
**ΣΤΗΝ ΕΡΗΜΟ ΤΟΥ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΥ**

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

### Βασικά σημεία της φιλοσοφικής σκέψης του Jean Baudrillard

#### 6.1 Προς μια εξουσία των σημείων

Ο Jean Baudrillard υπήρξε μια πολύ ιδιαίτερη φιλοσοφική προσωπικότητα της μετανεωτερικής σκέψης. Το πολυσχιδές έργο του αποτελεί στο σύνολό του μια πρωτοποριακή ερμηνεία για τον σύγχρονο πολιτισμό· τον απολύτως εξαρτημένο από τον υπερκαταναλωτισμό και την πληθωριστική χρήση της τεχνολογίας. Η σκέψη του Baudrillard δεν διστάζει να κινείται ελεύθερα πάνω σε διάφορα αντικείμενα των ανθρωπιστικών επιστημών. Κατά βάση οι θεωρίες του διαπλέκουν τη φιλοσοφία, την κοινωνιολογία και τη σημειωτική μαζί με μια, όπως θα την χαρακτηρίσει ο Daglas Kellner, «ιδιοσυγκρασιακή πολιτισμική μεταφυσική που αντανακλά βασικά συμβάντα φαινομένων της εποχής».<sup>128</sup> Τα κείμενα του παρουσιάζουν, όπως και στην περίπτωση του Benjamin, ένα πολύ ιδιαίτερο και προσωπικό ύφος. Η ιδιαίζουσα διαχείριση της γλώσσας όμως δεν είναι για τον Baudrillard απλώς μια υπόθεση συγγραφικού γούστου, αλλά μια συνειδητή προσπάθεια να εκφράσει μέσα από τα στοιχεία του τρόπου γραφής του το ίδιο το πρωτότυπο και ριζοσπαστικό περιεχόμενο της φιλοσοφίας του. Ωστόσο, σε κάποιες εκφάνσεις του έργου του, αυτή η επιδίωξη να συνταιριάζει τη μορφή με το περιεχόμενο του λόγου του θα κάνει αρκετά δύσβατη την διείσδυση στην φιλοσοφική του σκέψη.<sup>129</sup>

Από τα πρώτα του βιβλία εστιάζει σε μια ερμηνεία της πραγματικότητας με επίκεντρο την λειτουργία των αντικειμένων. Στηρίζει τους συλλογισμούς του στην ιδέα ότι ο κόσμος των αντικειμένων αντανακλάται σε ένα σύστημα από σημεία, τα οποία μέσα στις ιδιαίτερες συνθήκες των σύγχρονων κοινωνιών έχουν λάβει μια εκθετική αύξηση της σημασίας τους και της επιδραστικότητάς τους.<sup>130</sup> Το πλέγμα των σημείων, υπερβαίνοντας τα ίδια τα πράγματα από τα

---

<sup>128</sup> Ντάγκλας Κέλνερ, *Ζαν Μποντριγιάρ πρόκληση και αμφισβήτηση*, μτφρ: Ζήσης Σαρίκας (Θεσσαλονική: Πανοπτικόν, 2007), 7.

<sup>129</sup> Ο Κέλνερ λέει ότι «Η γραφή του προσπαθεί να προσομοιωθεί και η ίδια τις καινούριες συνθήκες, συλλαμβάνοντας τις καινοτομίες της μέσω μιας εφευρετικής χρήσης της γλώσσας και της θεωρίας», και επισημαίνει παρακάτω για την ύστερη εργογραφία ότι «την ίδια στιγμή που το έργο του γινόταν άκρως δημοφιλές, η γραφή του Μποντριγιάρ γινόταν ολοένα πιο δύσκολη και σκοτεινή», *στο ίδιο*, 30, 36.

<sup>130</sup> Στο βιβλίο του *Συνθήματα* θα συνοψίσει τις σκέψεις του για την λειτουργία των αντικειμένου διατυπώνοντας ανάμεσα σε άλλα τα εξής: «[...] αυτό που πραγματικά με ενδιέφερε δεν ήταν το κατασκευασμένο αντικείμενο καθαυτό, αλλά αυτό που τα αντικείμενα έλεγαν τα μεν στα δε, το σύστημα των σημείων και η σύνταξη που

οποία έχει προέλθει, επιβάλλει ένα καινοφανές καθεστώς πάνω στο ηθικοαισθητικό πλαίσιο του σύγχρονου ανθρώπου. Η διαμορφωμένη στη βάση αυτή αντίληψη της πραγματικότητας αποτελεί κατά τον Baudrillard την σφαίρα της ζωής και των σχέσεων του ατόμου μέσα στην μεταμοντέρνα κοινωνία των εξελιγμένων τεχνολογιών, του υπερκαταναλωτισμού και της πλεονασματικής εκροής πληροφοριών, συμβόλων, μηνυμάτων και εικόνων από τα μιντιακά μέσα.<sup>131</sup>

Είναι εμφανής εδώ η επιρροή που η φιλοσοφική σκέψη του Baudrillard έχει δεχθεί από τις ιδέες των δομιστών και μεταδομιστών φιλοσόφων σε ό,τι αφορά την σχέση του υποκειμένου με το αντικείμενο. Η αντίληψη του εαυτού για τους δομιστές ήταν ένα οικοδόμημα που θεμελιωνόταν στη γλώσσα, τους θεσμούς και την διαμορφωμένη κουλτούρα και δεν μπορούσε να νοηθεί έξω από αυτό το πλαίσιο. Άρα η όποια διατάραξη ή μεταβολή αυτού του πλαισίου είναι αδύνατον να μην εκφραστεί στη φύση του ίδιου του υποκειμένου.<sup>132</sup>

## 6.2 Ριζοσπαστικοποιώντας τις ιδέες της Σχολής της Φρανκφούρτης

Τα παραπάνω θα διαμορφώσουν καθοριστικά τα χαρακτηριστικά της μαρξιστικής οπτικής που δεδομένα υπάρχει στο έργο του. Από την μια μεριά η σκέψη του Baudrillard ακολουθεί το γνώριμο δρόμο της μαρξιστικής κριτικής, επιδιώκοντας να αναδείξει τις παθογένειες του μεταμοντέρνου καπιταλιστικού συστήματος. Από την άλλη παίρνει σαφείς αποστάσεις από την μαρξιστική τελεολογία της επαναστατικής προοπτικής με επίκεντρο το προλεταριάτο. Για τον Baudrillard δεν μπορεί να υπάρξει πλέον κανένα σχέδιο και καμία θεωρία χειραφέτησης του υποκειμένου. Εντούτοις δεν θα ήταν λάθος να πούμε ότι τουλάχιστον μέχρι ενός σημείου διατηρεί ένα κοινό σκεπτικό με την Σχολή της Φρανκφούρτης, και ιδιαίτερα με τους H. Marcuse και G. Lukács. Όπως και ο Lukács, έβλεπε την πορεία εξέλιξης του καπιταλιστικού μηχανισμού ως μια

---

επεξεργάζονταν. [...] Μου φαινόταν ότι το αντικείμενο ήταν σχεδόν προικισμένο με πάθος, ή τουλάχιστον ότι μπορούσε να έχει μία δική του ζωή [...] να βγει από την παθητικότητα της χρήσης του για να αποκτήσει κάτι σαν αυτονομία [...] να εκδικηθεί ένα υποκείμενο υπερβολικά βέβαιο ότι κυριαρχεί.», Ζαν Μποντριγιάρ, *Συνθήματα*, μτφρ: Βασίλης Τομανάς (Αθήνα: Νησίδες, 2002), 13.

<sup>131</sup> Σε ό,τι αφορά τις επιρροές της σημειολογίας στη φιλοσοφία του, ο Στέφανος Ρέγκας σημειώνει στην εισαγωγή του *Ομοιώματα και προσομοίωση* ότι το ίδιο κλίμα στην γαλλική φιλοσοφία τον έσπρωξε να υιοθετήσει «την οπτική γωνία του αντικειμένου έναντι του υποκειμένου. Έτσι στο *Σύστημα των αντικειμένων* εμπνεόμενος από τις αναλύσεις του Μπαρτ (βλ. Π.χ. *Το σύστημα της μόδας*), εξετάζει τα καθημερινά αντικείμενα (έπιπλα, οικιακές μηχανές, εσωτερικοί χώροι, γκάτζετ κτλ.) με όρους σημειολογικού συστήματος.», Στέφανος Ρέγκας, «Εισαγωγή – Η σαγήνη των αντικειμένων: Προς το Ομοιώματα και προσομοίωση», στο Jean Baudrillard, *Ομοιώματα και προσομοίωση* (Αθήνα, Πλέθρον, 2019), 9-10.

<sup>132</sup> Ντάγκλας Κέλνερ, Ζαν Μποντριγιάρ *πρόκληση και αμφισβήτηση*, 14-15.

κατάσταση ισοπέδωσης του ατόμου· έναν εξανδραποδισμό του ανθρώπου από τα καταναλωτικά αγαθά και τα τεχνολογικά μέσα – μια καθοριστική και εκτεταμένη εξουσία του αντικειμένου επάνω στο υποκείμενο.<sup>133</sup>

Ο Baudrillard όμως επαναπροσδιορίζει με ριζικά νέους όρους αυτή την ιδέα. Υποστηρίζει ότι στον μετανεωτερικό κόσμο η κοινωνική υπόσταση του ανθρώπου, ο τρόπος που επικοινωνεί και αντιλαμβάνεται την ύπαρξη του, δεν διαμορφώνεται από την σχέση του με την παραγωγή αλλά με την κατανάλωση. Όπως θα σημειώσει στο έργο του *Η καταναλωτική κοινωνία*:

«Η κυκλοφορία, η αγορά, η πώληση, η ιδιοποίηση αγαθών και διαφοροποιημένων αντικειμένων/ σημείων αποτελούν σήμερα την γλώσσα μας, τον κώδικά μας, αυτό με το οποίο ολόκληρη η κοινωνία επικοινωνεί και μιλάει. [...] Ο σύγχρονος άνθρωπος [...] οφείλει να φροντίζει να κινητοποιεί συνεχώς όλες του τις καταναλωτικές δυνατότητες [...] αλλιώς θα διέτρεχε τον κίνδυνο ν' αρκεστεί σε ό,τι είναι και να γίνει αντικοινωνικός».<sup>134</sup>

Έτσι ο γάλλος φιλόσοφος προεκτείνει την μαρξιστική κριτική προς έναν νέο προσανατολισμό που υπερβαίνει τις ιδέες της Σχολής της Φρανκφούρτης. Ο Baudrillard ισχυρίζεται πως δεν πρέπει να μιλάμε απλώς για μια κηδεμονία από τα αντικείμενα, αλλά για μια ζωή η οποία γίνεται αντιληπτή και πραγματώνεται μέσα στον ιστό σχέσεων των σημείων που εκρέουν από τα αντικείμενα. «Όλα άρχισαν από τα αντικείμενα, αλλά δεν υπάρχει πλέον κάποιο σύστημα αντικειμένων»<sup>135</sup> θα διατυπώσει στην αρχή της *Έκστασης της επικοινωνίας*, σκιαγραφώντας ένα νέο επίπεδο κριτικής του πραγματικού που έρχεται μεν ως απόρροια μιας μαρξιστικού τύπου θεώρησης, αλλά ταυτόχρονα θέτει υπό αμφισβήτηση τα πιο δομικά στοιχεία του μαρξισμού.<sup>136</sup>

Το νέο σύμπαν των αντικειμένων/σημείων είναι για τον Baudrillard ολοκληρωτικά αποσχισμένο και ανεξαρτημένο από την ύλη· ασύνδετο δηλαδή από την αναφορά του - από αυτό που ήταν κάποτε για τον άνθρωπο ο πραγματικός κόσμος των αντικειμένων. Πρόκειται, όπως εξηγεί ο

---

<sup>133</sup> Στο ίδιο, 15-17.

<sup>134</sup> Ζαν Μπωντριγιάρ, *Η καταναλωτική κοινωνία*, μτφρ. Βασίλης Τομανάς (Αθήνα: Νησίδες, 2000), 88-89.

<sup>135</sup> Jean Baudrillard, *Η έκσταση της επικοινωνίας*, μτφρ: Βαγγέλης Αθανασόπουλος (Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1991), 19.

<sup>136</sup> Όπως θα σημειώσει κι ο Στέφανος Ρέγκας, «η προσέγγισή του [του Baudrillard] διαρκώς ριζοσπαστικοποιείται, και το αίτημα για μια γενική κριτική της σημειολογίας θα διέλθει αρχικά από την πλήρη ρήξη με τον μαρξισμό, που θα πραγματοποιηθεί στο έργο *Ο καθρέφτης της παραγωγής* (1973)», Στέφανος Ρέγκας, «Εισαγωγή – Η σαγήνη των αντικειμένων: Προς το Ομοιώματα και προσομοίωση», στο Jean Baudrillard, *Ομοιώματα και προσομοίωση*, 13.

Kelner, για ένα «σύμπαν αυταπάτης και φαντασίωσης στο οποίο τα άτομα κυριεύονται από καταναλωτικές αξίες, ιδεολογίες των μέσων μαζικής επικοινωνίας και μοντέλων ρόλων, καθώς και σαηνηευτικών τεχνολογιών».<sup>137</sup> Ο Baudrillard καταλήγει στο δυστοπικό συμπέρασμα ότι καθώς τα δίκτυα των σημείων έχουν αποβεί σε τόσο μεγάλο βαθμό ρυθμιστικά για την ταυτότητα και τις πράξεις των ανθρώπων, το υποκείμενο αποσυντίθεται ολοκληρωτικά μέσα στον ωκεανό του φαντασιακού των αντικειμένων, χάνοντας για πάντα ό,τι στη νεωτερικότητα οριζόταν ως αληθινή πραγματικότητα· φτάνοντας έτσι στην «ολοσχερή ήττα της ανθρώπινης υποκειμενικότητας από τον κόσμο των αντικειμένων».<sup>138</sup>

Η εδραίωση αυτής της ιδέας θα απομακρύνει τον Baudrillard από κάθε φιλοσοφική θεωρία η οποία θέτει τη λειτουργία του υποκείμενου στον πυρήνα των επαναστατικών εξελίξεων. Ιδιαίτερα από το 1972 κι μετά, όπως θα φανεί κι από μια σειρά άρθρων του που εκδίδεται εκείνο το χρόνο υπό τον τίτλο *Για μια κριτική της πολιτικής οικονομίας του σημείου*, θα οδηγηθεί τελικά στο να απεκδυθεί κι αυτόν ακόμα τον πολύ ιδιότυπο μαρξισμό που υπήρχε στην πρώτη φάση του έργου του.<sup>139</sup> Ο ίδιος σε κάποια συνέντευξή του στην δεκαετία του '90 θα ισχυριστεί ότι η σχέση που αναμφισβήτητα ανέπτυξε με τον μαρξισμό και την πολιτική οικονομία είχε εξαρχής μια διάθεση αμφισβήτησης και ανατροπής, η οποία ενισχύθηκε ακόμα περισσότερο από την επιρροή της επαφής του με τον Barthes την δεκαετία του '60.<sup>140</sup>

Στα παρακάτω κεφάλαια θα ακολουθήσει μια ανάλυση ορισμένων σημαντικών όψεων της φιλοσοφίας του Baudrillard. Θα δούμε πώς διαμορφώνεται η ανθρώπινη αντίληψη κάτω από ετούτη την εξουσία των σημείων και τι σημαίνει να ζεις μέσα σε έναν κόσμο προσομοιώσεων. Θα εξηγήσουμε γιατί η υπερπραγματικότητα –όπως την ορίζει ο Baudrillard- δεν είναι μια ψευδαίσθηση, αλλά ένα νέο ηθικοαισθητικό πλαίσιο που αντικαθιστά την πραγματικότητα του νεωτερικού κόσμου. Θα δούμε πώς διαμορφώνονται τα κοινωνικά πεδία και με τι όρους εξακολουθεί να υφίσταται η τέχνη μέσα σε αυτή τη νέα πλήρως αισθητικοποιημένη πραγματικότητα. Τέλος, στο 8<sup>ο</sup> κεφάλαιο με τίτλο «Ο άγγελος του Benjamin απέναντι στον άγγελο

---

<sup>137</sup> Ντάγκλας Κέλνερ, *Ζαν Μποντριγιάρ πρόκληση και αμφισβήτηση*, 16.

<sup>138</sup> Στο ίδιο, 16.

<sup>139</sup> Στέφανος Ρέγκας, «Εισαγωγή – Η σαγήνη των αντικειμένων: Προς το Ομοιώματα και προσομοίωση», 11-12.

<sup>140</sup> Jean Baudrillard, «I don't belong to the club, to the seraglio» - Interview with Mike Gane and Monique Arnaud, στο *Baudrillard live –Selected interviews*, επιμ. Mike Gane (New York: Routledge, 1993), 20.

του Baudrillard» θα δοκιμάσουμε μια αντιπαραβολή του φιλοσοφικού κόσμου του Baudrillard απέναντι σ' εκείνον του Walter Benjamin.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7

### Ο θάνατος του πραγματικού μέσα στον κόσμο των προσομοιώσεων

#### 7.1 Η προσομοίωση και ο μύθος του Borges

«[...] Οι γενιές που ακολούθησαν, έπαψαν να ενδιαφέρονται για την τέχνη της χαρτογραφίας. Έτσι αυτός ο τεράστιος χάρτης τέθηκε σε αχρηστία και αφέθηκε στο έλεος των καλοκαιριών και των χειμώνων. Στους ερημικούς δρόμους της Δύσης, ακόμα και στις μέρες μας, μπορεί κανείς να συναντήσει τυχαία τα απομεινάρια εκείνου του παλιού χάρτη, που έχουν γίνει πλέον καταφύγιο για αδέσποτα και ζητιάνους.»<sup>141</sup> (Jorge Luis Borges)

Στην αρχή του βιβλίου του *Ομοιώματα και προσομοίωση* ο Jean Baudrillard θα αναφερθεί σε ένα μικρό διήγημα του Borges (απόσπασμα του οποίου παραθέσαμε ακριβώς από πάνω). Η μυθοπλασία του διηγήματος περιστρέφεται γύρω από το παράξενο επίτευγμα των χαρτογράφων κάποιας παλιάς αυτοκρατορίας. Στην προσπάθειά τους να χαρτογραφήσουν κάθε γωνιά της αυτοκρατορίας με τη μέγιστη ακρίβεια, οι χαρτογράφοι αυτοί έφτιαξαν τελικά έναν χάρτη που έφτασε να καταλάβει ολόκληρη την έκταση της χώρας. Όταν με το πέρασμα του χρόνου έρχεται η πτώση, ανάμεσα στον σωρό των ερειπίων της αυτοκρατορίας και στα απομεινάρια του χάρτη - που βρίσκονται διάσπαρτα εδώ κι εκεί- υπάρχει μια παράξενη ταύτιση. Η φθορά είχε κάνει δυσδιάκριτη τη διαφορά αυτού που ήταν κάποτε η αυτοκρατορία κι αυτού που ήταν κάποτε ο χάρτης. Το ομοίωμα είχε αφομοιωθεί σε τέτοιο βαθμό που δεν αποτελεί πια τίποτα λιγότερο από ένα μέρος του γνήσια πραγματικού· αυτού που άλλοτε το αντίγραφο φιλοδοξούσε να αποτυπώσει με τη μέγιστη ακρίβεια.<sup>142</sup>

Ο Baudrillard θέλει με αυτή του την αναφορά –σε ένα από τα πιο σημαντικά του βιβλία- να μας εισάγει στη θεωρία του για την προσομοίωση φέρνοντας μάς αντιμέτωπους με ένα πλήθος ερωτημάτων που αυθόρμητα ανακύπτουν από την αναφορά στον συγκεκριμένο μύθο. Τι γίνεται όταν το ομοίωμα μπορεί να επικαλύψει όλη την έκταση του πραγματικού; Τι είναι

<sup>141</sup> Jorge Luis Borges, *Collected fictions*, μτφρ. Andrew Hurley (New York: Penguin, 1998), 325.

<sup>142</sup> Jean Baudrillard, *Ομοιώματα και προσομοίωση*, μτφρ. Στέφανος Ρέγκας (Αθήνα: Πιλέθρον, 2019), 27.



πραγματικότητα σε μια κοινωνία που δίνει τόση σημασία και αφοσίωση στις αναπαραστάσεις; Είναι δυνατόν το αντίγραφο να κατορθώσει να μην υπολείπεται σε τίποτα από το πρωτότυπο-γνήσιο; Υπάρχουν περιπτώσεις που η ανθρώπινη αντίληψη δεν μπορεί να διακρίνει τη διαφορά της φύσης του γνήσιου από τη φύση του αντιγράφου; Ποια είναι η σημασία της πραγματικότητας στον σύγχρονο κόσμο που κατακλύζεται από το πλήθος των αναπαραστάσεων των ΜΜΕ, του ίντερνετ και της διαφήμισης;

Ο γάλλος φιλόσοφος δίνει μια ερμηνεία του καθεστώτος της πραγματικότητας στη μετανεωτερική κοινωνία της προσομοίωσης μέσα από μια αντιστροφή του συγκεκριμένου μύθου. Στο διήγημα του Borges τα σπαράγματα του χάρτη είναι αυτά που έχουν απομείνει εδώ κι εκεί στην παρηκμασμένη πολιτεία για να θυμίζουν το έργο των χαρτογράφων. Για τον Baudrillard, όμως, στον μετανεωτερικό κόσμο δεν είναι τα ξέφτια του αντιγράφου, αλλά εκείνα της πραγματικότητας που εντοπίζονται διάσπαρτα μέσα στον κόσμο των ομοιωμάτων -ως θραύσματα μνήμης αυτού που ήταν κάποτε το πραγματικό. Έτσι, μας καλεί να αντικρίσουμε τον σύγχρονο κόσμο, αναποδογυρίζοντας την σχέση πραγματικότητας-ομοιώματος που σκιαγράφησε ο Borges, και θέτοντας το πραγματικό υπό την εξουσιαστική ισχύ του αντιγράφου, να δούμε την αποσάθρωσή του μέσα σε ένα σύμπαν υπερκορεσμένο από ομοιώματα. Κατά τον Baudrillard όμως θα πρέπει να πάμε τον συλλογισμό μας και ακόμα πιο πέρα, γιατί στην υπερ-πραγματικότητα το ομοίωμα δεν έχει απλώς επικαλύψει το πραγματικό, αλλά έχει πάρει τη θέση του και το έχει εκτοπίσει.<sup>143</sup> Έχει γίνει πιο αληθινό από το πραγματικό και ταυτόχρονα έχει κόψει κάθε ομφάλιο λώρο μαζί του. Η πραγματικότητα είναι πλέον το ομοίωμα. Έτσι ο Baudrillard θα αποφανθεί ότι

«η προσομοίωση [...] είναι η γέννηση, ενός πραγματικού δίχως προέλευση ή πραγματικότητα: υπερπραγματικό. [...] Δεν πρόκειται πλέον για μίμηση, αναδιπλασιασμό ή έστω παρωδία. Πρόκειται για την αντικατάσταση του πραγματικού από τα σημεία του πραγματικού [...]. Εφεξής το υπερπραγματικό βρίσκεται υπεράνω του φαντασιακού, υπεράνω κάθε διάκρισης μεταξύ πραγματικού και φαντασιακού».<sup>144</sup>

Η προσομοίωση, όπως ο Baudrillard την σημασιοδοτεί, δεν σχετίζεται με μια κατάσταση όπου το πραγματικό καλύπτεται πίσω από το παραπέτασμα της δήθεν απουσίας του (δεν πρόκειται

---

<sup>143</sup> Στο ίδιο, 27-28.

<sup>144</sup> Στο ίδιο, 28-29.

δηλαδή για μια λειτουργία εξαπάτησης/αυτοεξαπάτησης σε σχέση με κάτι που είναι υπαρκτό αλλά λογίζεται ως ανύπαρκτο). Εξίσου όμως η προσομοίωση δεν είναι απλώς και μόνο η δημιουργία ενός φαντασιακού εκεί που όντως το πραγματικό δεν υφίσταται. Γιατί και στις δύο περιπτώσεις θα παρέμενε ζωντανή η κανονιστική σχέση πραγματικού-μη πραγματικού. Η προσομοίωση καταλύει ακριβώς αυτή τη σχέση, αφού σαφώς δεν πρόκειται για κάποιου είδους επιτήδευση. Ο φιλόσοφος θα εξηγήσει καλύτερα τι ακριβώς εννοεί με τον όρο προσομοίωση παραθέτοντας ένα παράδειγμα από την ιατρική:

«΄Αυτός που προσποιείται τον ασθενή [λέει] μπορεί να κάτσει στο κρεβάτι και να πείσει για την ασθένεια του. Αυτός που προσομοιώνει μια ασθένεια προξενεί στον εαυτό του κάποια συμπτώματα΄΄. [Με ένα τέτοιο ακριβώς τρόπο] η προσομοίωση αμφισβητεί τη διαφορά του ΄΄αληθούς΄΄ από το ΄΄ψευδές΄΄, του ΄΄πραγματικού΄΄ από το ΄΄φανταστικό΄΄».<sup>145</sup>

## 7.2 Μέσα στη μήτρα της υπερπραγματικότητας

«[...] το εικονικό μας σκέφτεται: δεν υπάρχει πια ανάγκη για ένα υποκείμενο της σκέψης, για ένα υποκείμενο της δράσης, όλα συμβαίνουν δια μέσου τεχνολογικών διαμεσολαβήσεων».<sup>146</sup>

Η υπερπραγματικότητα είναι το περιβάλλον του μετανεωτερικού κόσμου, στο οποίο κυριαρχούν οι προσομοιώσεις των δικτύων της τεχνολογίας (ΜΜΕ, διαφήμιση, μέσα κοινωνικής δικτύωσης κτλ.). Είναι μια συνθήκη όπου τα ερεθίσματα των προσομοιώσεων αποβαίνουν για τα ανθρώπινα όντα πιο ισχυρά και πιο σημαντικά από τα ερεθίσματα του καθημερινού φυσικού τους βίου. Είναι μια κατάσταση όπου ο άνθρωπος εκφράζεται και εκπληρώνει την ύπαρξη μέσα από την ταύτισή του με τη λειτουργία του εικονικού και της τεχνολογίας. Ο Baudrillard θα υποστηρίξει ότι «η σφαίρα του υπερπραγματικού [...] είναι πιο πραγματική από πραγματική, και τα μοντέλα, οι

---

<sup>145</sup> Στο ίδιο, 30

<sup>146</sup> Ζαν Μποντριγιάρ, *Συνθήματα*, 33.

εικόνες και οι κώδικες του υπερπραγματικού καταλήγουν να ελέγχουν τη σκέψη και την συμπεριφορά».<sup>147</sup>

Για τον γάλλο φιλόσοφο, μπαίνοντας στη διάσταση του υπερπραγματικού ο σύγχρονος κόσμος βιώνει ένα τρομερό γεγονός, μια τεράστια πληγή: «είναι το ψυχορράγημα των ισχυρών αναφορικών, το ψυχορράγημα του πραγματικού και του ορθολογικού».<sup>148</sup> Τα εργαλεία του ορθού λόγου που εξόπλισαν την ανθρώπινη σκέψη κατά την νεωτερική εποχή αποβαίνουν ανίσχυρα να ερμηνεύσουν το μετανεωτερικό σύμπαν της προσομοίωσης. Ακριβώς όπως η ιατρική καθίσταται ανίσχυρη να αποφανθεί λογικά για το πώς πρέπει να αντιμετωπίσει και να θεραπεύσει έναν άρρωστο με ψυχοσωματικά θέματα· κάποιον που εκδηλώνει με απροσδόκητο τρόπο συμπτώματα ασθενειών ασύνδετα από αντικειμενικά ιατρικά αίτια. Η προσομοίωση δεν είναι μια απάτη· δεν είναι ένα σκόπιμο καμουφλάρισμα της αλήθειας· δεν είναι μια παραπλανητική εντύπωση που σκεπάζει το πραγματικό. Η προσομοίωση εδραιώνει μια κατάσταση πραγματικότητας όπου «η αλήθεια, η αναφορά, το αντικειμενικό αίτιο έχουν πάψει να υφίστανται».<sup>149</sup> Ο ορθολογισμός καταρρέει όπως καταρρέει η θεραπευτική δυνατότητα της ιατρικής απέναντι σε συμπτώματα που προκύπτουν χωρίς κάποια αιτιακή ρίζα.

Ο Baudrillard θα αναφερθεί στο σκάνδαλο Γουότεργκεϊτ, στην δολοφονία του Kennedy και σε άλλα σημαντικά γεγονότα για να υποστηρίξει ότι η αλήθεια ως μέτρο της αξιολόγησης των γεγονότων που σχετίζονται με το ατομικό ή το κοινωνικό είναι πλέον κάτι εντελώς παρωχημένο.<sup>150</sup> Στον κόσμο της προσομοίωσης τα πιο αντιφατικά σενάρια και δεδομένα μπορούν να «είναι ταυτοχρόνως αληθή και η αναζήτηση αποδείξεων, ακόμη και η αντικειμενικότητα των γεγονότων, δεν ανακόπτουν αυτόν τον ερμηνευτικό ίλιγγο.»<sup>151</sup> Αυτό συμβαίνει γιατί στο φάσμα του υπερπραγματικού «δεν τίθεται πια ζήτημα αξίας, τίθεται απλώς ζήτημα πληροφόρησης, υπολογισμού, ενός γενικευμένου λογαριασμού στον οποίο τα αποτελέσματα του πραγματικού εξαφανίζονται».<sup>152</sup>

---

<sup>147</sup> Ντάγκλας Κέλνερ, *Ζαν Μποντριγιάρ πρόκληση και αμφισβήτηση*, 29.

<sup>148</sup> Jean Baudrillard, *Ομοιώματα και προσομοίωση*, 86.

<sup>149</sup> Στο ίδιο, 31.

<sup>150</sup> Στο ίδιο, 45-62.

<sup>151</sup> Στο ίδιο, 49

<sup>152</sup> Ζαν Μποντριγιάρ, *Συνθήματα*, μτφρ: Βασίλης Τομανάς (Αθήνα: Νησίδες, 2002), 34.

Η αλήθεια ως αντικειμενικό κριτήριο είναι υποδεέστερη σε σχέση με το απείκασμα της αλήθειας, με τις όψεις που μπορεί να προσομοιώσει η αλήθεια μέσα στο αχαλίνωτο παιχνίδι των σημείων. Η αλήθεια ενός συμβάντος μπορεί να έχει όλες τις πιθανές μορφές στον κόσμο της υπερπραγματικότητας και των προσομοιώσεων και να προέρχεται από κάθε πιθανή θέση. Εδώ η αλήθεια είναι εντύπωση και η εντύπωση είναι αλήθεια. Όπως ήδη είπαμε, δεν οικοδομείται μέσα από κάποιο κοινά αποδεκτό κριτήριο αντικειμενικότητας ή από εδραιωμένα στη λογική επιχειρήματα, αλλά από το πόσο μπορεί να υποδυθεί και να αναπαραστήσει την έννοια του αληθινού μέσα στο παιχνίδι των ομοιωμάτων. Αυτό συμβαίνει γιατί όπως υποστηρίζει ο Baudrillard

«η προσομοίωση χαρακτηρίζεται από μια προήγηση του μοντέλου, όλων των μοντέλων, επί του παραμικρού γεγονότος [...]. Είναι αυτή η προεξόφληση, η προήγηση, το βραχυκύκλωμα, η σύγχυση του γεγονότος με το μοντέλο του [...] που αφήνει κάθε φορά χώρο σ' όλες τις πιθανές ερμηνείες, ακόμη και τις πιο αντιφατικές· όλες αληθεύουν, στο μέτρο που η αλήθεια τους έγκειται στο ότι είναι εναλλάξιμες εντός ενός γενικευμένου κύκλου, κατ' εικόνα των μοντέλων από τα οποία πηγάζουν».<sup>153</sup>

Τι συμβαίνει όμως αν δεχτούμε ότι είμαστε μέρος ενός κόσμου που δεν ακολουθεί πια κανέναν κώδικα αντικειμενικότητας και καμία συλλογική συμφωνία; Ενός κόσμου όπου τα πάντα κινούνται πάνω σε μια ανεξέλεγκτη ενδεχομενικότητα ερμηνειών; Όπου το υποκείμενο και το αντικείμενο έχουν πάψει να βρίσκονται «κατανεμημένα αρμονικά στο μητρώο της γνώσης»;<sup>154</sup> Μένει άραγε όρθιο κάποιο από τα πεδία της ανθρώπινης πραγματικότητας ή όλα κλονίζονται και ανατρέπονται; Υπάρχει η δυνατότητα της πολιτικής έκφρασης και του πολιτικού διαλόγου; Μπορούν να συγκροτηθούν συλλογικά οράματα και ιδεολογίες; Ποιος είναι ο ρόλος της τέχνης σ' αυτό τον κόσμο όπου οι αντιφάσεις μπορούν να συνυπάρχουν αέναα χωρίς να ανατρέπει η μία την άλλη; Ποια καλλιτεχνική επαναστατικότητα θα μπορούσε να προκύψει μέσα σ' έναν κόσμο όπου η παραδοξότητα έγινε μανιέρα; Όπου το φαντασιακό και το υπερβατικό υποβιβάστηκε στη σφαίρα της καθημερινής διακίνησης;

---

<sup>153</sup> Jean Baudrillard, *Ομοιώματα και προσομοίωση*, 49.

<sup>154</sup> Ζαν Μποντριγιάρ, *Συνθήματα*, 37.

### 7.3 Η ενδόρρηξη των δομικών στοιχείων του νεωτερικού κόσμου

Στη *Διαφάνεια του κακού* ο Baudrillard διαπιστώνει ότι όλα τα πεδία της κοινωνικής σφαίρας, έχοντας μπει στη διάσταση της προσομοίωσης, παρουσιάζουν μια καλπάζουσα και ανεξέλεγκτη πορεία μετασηματισμών. Στην μετανεωτερική πραγματικότητα οι έννοιες και οι αξίες που καθόριζαν το κάθε πεδίο, αφού εισήλθαν στον ορίζοντα των σημείων, πέρασαν σε ένα μορφοκλασματικό επίπεδο. Η σφραγίδα της μεταμοντέρνας κουλτούρας είναι ένας καρκινικός τύπος πολιτισμού που υπερ-αναπαράγει και υπερ-καταναλώνει τον εαυτό του χωρίς να αποσκοπεί σε οποιοδήποτε ορθολογικό κίνητρο. Θα μπορούσε κανείς να πει ότι ο μόνος του σκοπός είναι να συνεχίζει να διατηρεί ακατάπαυστα τον ρυθμό της αναπαραγωγής του· να μένει σε μια κεκτημένη ταχύτητα στείρας λειτουργικότητας.<sup>155</sup>

Μέσα στην μορφοκλασματική κατάσταση που δημιουργεί το σύμπαν των προσομοιώσεων τα αντικείμενα χάνουν κάθε αναφορικότητα και σημασία και καταλήγουν να είναι αποδεσμευμένα από τις αξίες και τους ρόλους που τους είχε προσδώσει το νεωτερικό υποκείμενο. Στην υπερπραγματικότητα τα αντικείμενα βρίσκονται πλέον σε μια κατάσταση κατάρρευσης της μορφής, των ορίων και των διακριτών τους χαρακτηριστικών: «Αν για την κλασική κοινωνική θεωρία οι νεωτερικές κοινωνίες χαρακτηριζόταν από διαφοροποίηση, για τον Μποντριγιάρ οι μετανεωτερικές κοινωνίες χαρακτηρίζονται από αποδιαφοροποίηση ή ενδόρρηξη».<sup>156</sup> Τα αντικείμενα έχοντας υποστεί ενδόρρηξη όχι μόνο συνεχίζουν να υπάρχουν χωρίς το σημαινόμενο τους, αλλά και εξαπλώνονται γειμίζοντας και καταπατώντας κάθε σημείο του πραγματικού, εισβάλλοντας το ένα στον χώρο του άλλου. Εξακολουθούν να επιβιώνουν μετά τον ολοκληρωτικό θάνατο του είναι τους, ως «αντικείμενα-ζόμπι» θα λέγαμε, προκαλώντας στρεβλώσεις και δυναμιτίζοντας τις δομές του υποκειμένου.

«Έτσι η ιδέα της προόδου έχει εξαφανιστεί, η πρόοδος όμως συνεχίζεται. [...] Για την πολιτική μπορούμε να πούμε ότι η ιδέα της έχει εξαφανιστεί, αλλά το πολιτικό

---

<sup>155</sup> Ο Baudrillard λέει ότι: «Είναι το σχήμα καθαυτό του μορφοκλασματικού, είναι το τρέχον σχήμα του πνευματικού μας πολιτισμού. Όταν τα πράγματα, τα σημεία, οι πράξεις απελευθερωθούν από την ιδέα τους, από την ουσία τους, από την αξία τους, από την αναφορά τους, από την καταγωγή τους και από τον σκοπό τους, τότε εισέρχονται σε μια επ' άπειρον αυτό-αναπαραγωγή.», Jean Baudrillard, *Η διαφάνεια του κακού*, 14-15.

<sup>156</sup> Ντάγκλας Κέλνερ, *Ζαν Μποντριγιάρ πρόκληση και αμφισβήτηση*, 28.

παιχνίδι συνεχίζεται μέσα σε μια κρυφή αδιαφορία για το διακύβευμά του. Για την τηλεόραση, ότι αυτή κυλά μέσα σε μια γενική αδιαφορία για τις ίδιες τις εικόνες». <sup>157</sup>

Στο βιβλίο του *Αμερική* ο Baudrillard περιγράφει την εικόνα ενός κόσμου που καταρρέει, όμως η τηλεόραση σαν φάντασμα μέσα στα έρημα και μισοκατεστραμμένα δωμάτια των κατοικιών εξακολουθεί ακατάπαυστα να εκπέμπει αγνοώντας το σκοπό για τον οποίο εκπέμπει. <sup>158</sup> Με αυτό τον ιδιαίτερα ποιητικό τρόπο ο γάλλος φιλόσοφος θέλει να μας φέρει πιο κοντά στην συνθήκη της ενδορρηγμένης πραγματικότητας. Στη συνθήκη όπου τα αντικείμενα υπάρχουν μέσα σε μια υπερλειτουργική κατάσταση αποσχισμένα από το υποκείμενο της σκέψης. Χωρίς αφετηριακούς σκοπούς και χωρίς τελικότητες, αφημένα στη δίνη των σημείων, τα αντικείμενα σχηματίζουν έναν κόσμο ανερμάτιστο που στο εσωτερικό του τα πάντα εκτυλίσσονται με τρόπο τυχαίο και νοηματικά ελλειμματικό· έναν κόσμο όπου «υπάρχει όλο και περισσότερη πληροφορία και όλο λιγότερο νόημα». <sup>159</sup> Ο τρόπος διεργασίας της τηλεόρασης είναι ενδεικτικός αυτής ακριβώς της απόλυτης ανεξαρτησίας που έχει λάβει ο εικονικός κόσμος των ομοιωμάτων. Το τηλεοπτικό μέσο λειτουργώντας μέσα σ' αυτό το απόλυτα αυτοαναφορικό και ναρκισσιστικό πλαίσιο μας κάνει, όπως καταλήγει να πει ο Baudrillard, να μπορούμε να το οραματιστούμε «κάλλιστα να συνεχίζει να λειτουργεί μετά την εξαφάνιση του ανθρώπου». <sup>160</sup>

Στον μετανεωτερικό κόσμο καθώς τα πεδία του κοινωνικού διογκώνονται και εισδύουν το ένα στον ζωτικό χώρο της σημασίας του άλλου· διαπλέκονται μοιραία και μεταμορφώνονται. Η πολιτική μεταλλάσσεται σε υπερ-πολιτική, η οικονομία σε υπερ-οικονομία, το φύλο σε υπερ-φύλο, η αισθητική σε υπερ-αισθητική, και όλα μαζί αποτελούν το κράμα του υπερ-πραγματικού. <sup>161</sup> Αυτή η πρόσμειξη που οδηγεί στην εξάλειψη του ειδικού χαρακτήρα των κλάδων διαμορφώνει τελικά μια κατάσταση όπου όλα παρουσιάζονται να βρίσκονται παντού αλλά και πουθενά.

---

<sup>157</sup> Jean Baudrillard, *Η διαφάνεια του κακού*, 15.

<sup>158</sup> Jean Baudrillard, *Αμερική*, μτφρ. Νικόλας Χρηστάκης (Αθήνα: Futura, 2000), 58-59.

<sup>159</sup> Στο βιβλίο του *Ομοιώματα και προσομοίωση* αναφερόμενος στο πως τα μίντια συντελούν στην κατάρρευση του νοήματος εν γένει ο Baudrillard θα διατυπώσει ότι «Ζούμε σ' έναν κόσμο όπου υπάρχει όλο και περισσότερη πληροφορία και όλο και λιγότερο νόημα. [...] Η πληροφορία καταβροχθίζει τα ίδια της τα περιεχόμενα. [...] Αντί να παράγει νόημα, εξαντλείται στην σκηνοθεσία του νοήματος», Jean Baudrillard, *Ομοιώματα και προσομοίωση*, 133.

<sup>160</sup> Jean Baudrillard, *Αμερική*, 59.

<sup>161</sup> Jean Baudrillard, *Η διαφάνεια του κακού*, 16-18.

«Όταν όλα είναι πολιτικά, τίποτα πλέον δεν είναι πολιτικό [...] Όταν όλα είναι σεξουαλικά, τίποτα δεν είναι σεξουαλικό [...] Όταν όλα είναι αισθητικά, τίποτα πλέον δεν είναι ούτε ωραίο ούτε άσχημο, και η ίδια η τέχνη εξαφανίζεται.»<sup>162</sup>

Έτσι μπορούμε να πούμε ότι τα αντικείμενα υπερέβησαν τον εαυτό τους άλλα όχι προς μια ιδεώδη πραγμάτωση. Η μαρξιστική παράδοση, για παράδειγμα, έβλεπε την εξάλειψη του πολιτικού μέσα από την τελείωση της ανάγκης για πολιτική· η πολιτική να αποσύρεται προς εκπλήρωση της ουτοπίας της αταξικής κοινωνίας. Στην υπερπραγματικότητα το πολιτικό συνεχίζει να υφίσταται μετά τον αφανισμό του. Βρίσκεται σε κατάσταση ανυπαρξίας ενώ ταυτόχρονα και αντιφατικά υπάρχει μέσα σε μια νοσηρή υπερπλασία. Έχοντας μπει μέσα στη στρόφιγγα του εικονικού και των ΜΜΕ, το πολιτικό βρίσκεται σε μια ιλιγγιώδη αναπαραγωγή που το οδηγεί να καταλαμβάνει όλο και μεγαλύτερο χώρο στα πράγματα, ενώ ταυτόχρονα απομακρύνεται από τις αξίες που καθόριζαν την έννοια του.<sup>163</sup> Το ίδιο συμβαίνει και με την αισθητική. Ο Baudrillard θα εκθέσει την άποψη ότι

«ούτε η τέχνη μπόρεσε, σύμφωνα με την αισθητική ουτοπία των μοντέρνων καιρών, να υπερβεί τον εαυτό της ως ιδανική μορφή ζωής [...]. Δεν καταργήθηκε μέσα σε μια υπερβατική ιδανικότητα, αλλά μέσα σε μια γενική αισθητικοποίηση της καθημερινής ζωής· εξαφανίστηκε προς όφελος μιας καθαρής κυκλοφορίας των εικόνων, μέσα σε μια υπερ-αισθητική του κοινότοπου».<sup>164</sup>

#### 7.4 Υπερπραγματικότητα και τέχνη

«Όλη η ζωή των κοινωνιών στις οποίες κυριαρχούν οι σύγχρονες συνθήκες παραγωγής εμφανίζεται ως ένας τεράστιος σωρός θεαμάτων. Όλα όσα έχουν άμεσα βιωθεί απομακρύνονται σε μιαν αναπαράσταση.»<sup>165</sup> (Guy Debord)

Μέσα στον μετανεωτερικό κόσμο η τέχνη υπάρχει παντού, κυκλοφορεί σε όλο το φάσμα του υπερ-πραγματικού. Το αισθητικό βρίσκεται σε μια κατάσταση πληθωριστική και διαποτίζει τα

---

<sup>162</sup> Στο ίδιο, 19.

<sup>163</sup> Στο ίδιο, 20-21.

<sup>164</sup> Στο ίδιο, 21.

<sup>165</sup> Guy Debord, *Η κοινωνία του θεάματος*, μτφρ. Γιώργος Ίκαρος Μπαμπασάκης (Αθήνα: Μεταίχμιο, 2016), 15.

πάντα. Όμως η τέχνη ως πνευματικότητα, ως μεταφυσική λειτουργεία, ως υπέρβαση της πραγματικότητας, ως μια ενέργεια γοητείας που είναι ικανή να μετασχηματίζει τον κόσμο και να οραματιστεί πέρα από τα καθιερωμένα δεν υφίσταται πια. Αυτή η ιδέα της τέχνης έχει κατά τον Baudrillard αφανιστεί από την ασφυκτική φλυαρία της γενικότερης και ολοκληρωτικής αισθητικοποίησης. Δεν υπάρχει πια κανένα καταστατικό που να καθορίζει τι είναι τέχνη μέσα σε μια ζωή που έχει μετατραπεί εξ ολοκλήρου σε θέαμα. Αυτή η κοινωνία του θεάματος όμως δεν είναι αποτέλεσμα των σχέσεων και των δυνάμεων που αναπτύσσονται στην παραγωγική βάση, όπως πίστεψε ο Guy Debord.<sup>166</sup>

Ο Baudrillard δεν πιστεύει ότι αυτό το καθεστώς του θεάματος -και της απομάκρυνσης από το πραγματικό- είναι δημιουργημένο από κέντρα εξουσίας, ούτε ενέχει το στοιχείο της ταξικής καταπίεσης και του εξαναγκασμού προς τις μάξες.<sup>167</sup> Στην υπερπραγματικότητα όλα είναι θέαμα γιατί το πραγματικό αντικαταστάθηκε χωρίς αντίσταση –οικειοθελώς θα λέγαμε- από το θεαματικό του ομοίωμα. Ο κόσμος έχει μετατραπεί ο ίδιος στο θέαμα του εαυτού του, και χωρίς κανέναν καταναγκασμό καταναλώνει τον εαυτό του ως θέαμα. Στη μετανεωτερική συνθήκη αυτή η θεαματική μορφή που παίρνει ο κόσμος δεν ισοδυναμεί με αναπαράσταση αλλά με την πιο πραγματική πραγματικότητα – την υπερπραγματικότητα. Έτσι μέσα στο μεταμοντέρνο περιβάλλον των προσομοιώσεων –του «σωρού των θεαμάτων»- αυτό που ορίζαμε ως τέχνη

«έχει εξαφανιστεί ως μια συμβολική συνθήκη, βάση της οποίας διακρίνεται από την αμιγή και απλή παραγωγή αισθητικών αξιών που είναι γνωστή υπό το όνομα κουλτούρα: πλήθυνση των σημείων επ’ άπειρον, ανακύκλωση περασμένων και τρεχουσών μορφών».<sup>168</sup>

---

<sup>166</sup> «Ο Debord [σε αντίθεση με τον Baudrillard] αναπτύσσει μια κριτική θεωρία για την υψηλή τεχνολογία του μεταβιομηχανικού καπιταλισμού χωρίς να εγκαταλείπει την κανονιστική αξία και τις πρακτικές του μαρξισμού», Richard Gilman-Opalsky, *Spectacular Capitalism -Guy Debord and the Practice of Radical Philosophy* (New York: Minor Compositions, 2011), 25.

<sup>167</sup> Ο Baudrillard λέει χαρακτηριστικά: «Τέρμα η επιταγή υποταγής στο πρότυπο ή στο βλέμμα. “ΕΣΕΙΣ είστε το πρότυπο!”, “ΕΣΕΙΣ είστε η πλειοψηφία!”, προς τα εκεί κλίνει μια υπερπραγματική κοινωνία, όπου το πραγματικό συγγέεται με το μοντέλο, όπως στη στατιστική διεργασία ή με το μέσο, όπως στο εγχείρημα Λάουντ. [...] Δεν βρισκόμαστε πια στο πλαίσιο της κοινωνίας του θεάματος, για την οποία μίλησαν οι καταστασιακοί, ούτε στο πλαίσιο των ειδικών τύπων αλλοτρίωσης και καταστολής που αυτή συνεπάγεται», Jean Baudrillard, *Ομοιώματα και προσομοίωση*, 67-68.

<sup>168</sup> Jean Baudrillard, *Η διαφάνεια του κακού*, 24.



Στο περιβάλλον των προσομοιώσεων η τέχνη υφίσταται κι αυτή μια κατάσταση ενδόρρηξης που την απομακρύνει από τον ρόλο και τις σημασίες που εμπεριείχε. Η έννοια του καλλιτεχνικού επί της ουσίας καταργείται. Τα όρια ανάμεσα στο καλλιτεχνικό και το μη-καλλιτεχνικό γίνονται δυσδιάκριτα. Το αποτέλεσμα είναι ετερόκλητες καλλιτεχνικές μορφές να συνυπάρχουν και να μπορούν να διατυπώνονται χωρίς να αντιβαίνουν η μία στην άλλη. Μπορούν να παρατίθενται στο ίδιο έργο πολλά και διαφορετικά στοιχεία, ρυθμοί, χαρακτηριστικά διαφορετικών κινημάτων – νεωτερικών ή και ακόμα προγενέστερων- και να βρίσκονται σε ένα παιχνίδι χωρίς αντιπαραθέσεις ή διαλεκτικές σχέσεις. Όπως διατυπώνει ο Baudrillard:

«η κοινωνία μας παρήγαγε μια γενική αισθητικοποίηση, μια προώθηση όλων των μορφών κουλτούρας – χωρίς να εξαιρούμε τις μορφές της αντικουλτούρας, μιαν αποδοχή όλων των μοντέλων αναπαράστασης και αντι-αναπαράστασης».<sup>169</sup>

Έτσι που όλα μπορούν να είναι αποδεκτά αφού όλα μπορούν να διαπλέκονται χωρίς εντάσεις μέσα σε «μια ολοκληρωτική αδιαφορία [...] Όλες τούτες οι τάσεις μπορούν να συνυπάρχουν στον ίδιο πολιτισμικό χώρο επειδή δεν έχουν το δικό τους ιδιοφυές πνεύμα. [...] Λίμναση της ζωντανής μορφής Τέχνης και ταυτόχρονη πλήθυνση, φασαριόζικη πλειοδοσία, πολλαπλές εκδοχές όλων των προγενέστερων μορφών».<sup>170</sup>

Η τέχνη καλλιεργούσε πάντα τα υπερβατικά οράματα, την επιθυμία για το άφθαστο και την προσπάθεια αναπαράστασης του ιδανικού. Ωστόσο, αυτή η μεταφυσική διάσταση των πραγμάτων που ήταν προνομιακό στοιχείο της καλλιτεχνικής δημιουργίας έχει πλέον σαρκωθεί μέσα στο ρευστό περιβάλλον της εικονικής πραγματικότητας. Το ονειρικό και το ουτοπικό δημιουργείται και πραγματώνεται κάθε στιγμή μέσα στην υπερπραγματικότητα των ΜΜΕ, της διαφήμισης και του διαδικτύου. Ο Baudrillard θα ισχυριστεί ότι μέσα σ' αυτή την κουλτούρα του πληθωρισμού του αισθητικού

«ακόμη και το πλέον αισχρό αισθητικοποιείται, πολιτικοποιείται, μουσειοποιείται.

Τα πάντα λέγονται, τα πάντα εκφράζονται, τα πάντα αποκτούν ισχύ ή τρόπο

---

<sup>169</sup> Στο ίδιο, 26.

<sup>170</sup> Στο ίδιο, 25.

σημείου. Το σύστημα δεν λειτουργεί τόσο με την εμπορευματική του υπεραξία όσο με την αισθητική υπεραξία του σημείου.»<sup>171</sup>

Ο Baudrillard θα παρατηρήσει ότι στην προσπάθειά της να συνεχίσει να υπάρχει, η τέχνη αναγκάζεται πλέον να εγκαταλείψει τον χώρο που παραδοσιακά της ανήκε. Προσπαθεί πλέον να αναπαραχθεί μέσα από μια εσκεμμένη διαστρέβλωση των ίδιων της των κανόνων· μέσα από τις πιο ακραία αφαιρετικές και αντικανονιστικές μορφές. Με αυτό τον τρόπο επιζητά να ενταχθεί στο παιχνίδι των προσομοιώσεων για να διεκδικήσει την ύπαρξή της μέσα σε κοινωνίες υπερκορεσμένες από εικόνες και αναπαραστάσεις· μέσα σε κοινωνίες που έχουν περάσει στο φάσμα του υπερπραγματικού και θυμίζουν όλο και περισσότερο την Ντίσνεϊλαντ.<sup>172</sup> Μέσα στον υπερκορεσμό όμως του αισθητικού στοιχείου τα έργα τέχνης καταλήγουν να γίνονται κούφιας εικόνες ικανές μόνο να κρεμαστούν στις γκαλερί. Σαν έννοιες και σαν συμβολισμοί τα έργα τέχνης γίνονται το θέαμα της απουσίας τους. Υπό μία έννοια, ο σημερινός πολιτισμός είναι ένας πολιτισμός εικονομάχων. Γιατί μέσα στην ακατάσχετη πρόσμειξη των μορφών και την αδιάκοπη παραγωγή εικόνων, που η επινοητικότητά τους επιδιώκει να καλύψει την αδυναμία νοηματοδότησης, η καλλιτεχνική δράση έχει υποδόρια σκοτώσει την ίδια την έννοια και την λειτουργία της εικόνας.

«Είναι η εξάλειψη –υπό μορφή τέχνης, βέβαια- κάθε αισθητικής σύνταξης [...]. Τούτες οι εικόνες δεν κρύβουν τίποτα, δεν αποκαλύπτουν τίποτα, έχουν τρόπον τινά αρνητική ένταση. Το μόνο όφελος από ένα κουτί ‘‘Campbell’’ του Άντυ Γουόρχολ (τεράστιο όφελος, ωστόσο) είναι ότι δεν οφείλει να θέσει πλέον το ζήτημα του ωραίου και του άσχημου, του πραγματικού και του ατομικού, της υπερβατικότητας ή της εμμένειας».<sup>173</sup>

---

<sup>171</sup> Στο ίδιο, 26.

<sup>172</sup> Ο Baudrillard στο βιβλίο του *Ομοιώματα και προσομοίωση* θα παραβάλλει τον πραγματικό κόσμο με την Ντίσνεϊλαντ για να υποστηρίξει ότι κυριαρχούνται από την ίδια φαντασιακή αντίληψη: «Η Ντίσνεϊλαντ είναι ένα υποδειγματικό μοντέλο όλων των διαπλεκόμενων τάξεων από ομοιώματα. Πρόκειται κατ’ αρχάς για ένα παιχνίδι αυταπατών και φαντασιώσεων [...]. Η Ντίσνεϊλαντ βρίσκεται εκεί για να κρύψει ότι όλη η «πραγματική» χώρα [...] είναι Ντίσνεϊλαντ [...]. Η Ντίσνεϊλαντ τίθεται ως φαντασιακή ώστε να θεωρηθούν τα υπόλοιπα πραγματικά, ενώ [...] δεν είναι πλέον πραγματικά, αλλά ανήκουν στην τάξη του υπερπραγματικού και της προσομοίωσης.», Jean Baudrillard, *Ομοιώματα και προσομοίωση*, 42-43.

<sup>173</sup> Jean Baudrillard, *Η διαφάνεια του κακού*, 27-28.

Τελικά, μέσα στις δομές των μετανεωτερικών κοινωνιών, η τέχνη συνεχίζει να υπάρχει και να λειτουργεί, αλλά η έννοια της έχει αλλάξει δραματικά. Μπορεί να ακολουθεί όρους οικονομικούς, να γίνεται νόμισμα και χρηματιστηριακή αξία, να θεοποιείται ως ένα υλικό αντικείμενο που προσδίδει κύρος, να μετατρέπεται σε αντικείμενο λατρείας. Η τέχνη μπορεί να παίρνει όλες τις μορφές μέσα στο παιχνίδι των σημείων, ωστόσο η τέχνη ως ανεξάρτητη μορφή και οντότητα έχει αφανιστεί. Η τέχνη έχει γίνει η ίδια μια προσομοίωση του εαυτού της μέσα στον κόσμο των προσομοιώσεων και του υπερ-πραγματικού. Μέσα στην πλήρη αισθητικοποίηση των πάντων, μέσα στον κόσμο του υπερ-αισθητικού, κάθε καλλιτεχνική έκφραση δεν είναι τίποτα παραπάνω από μια καταδικασμένη εν τη γενέσει της προσπάθεια υπέρβασης. Είναι η αγωνιώδης προσπάθεια των εικόνων και των συμβόλων να αναδυθούν μέσα από το πλέγμα της υπερπραγματικότητας και να διατυπώσουν καλλιτεχνικές σημασίες. Αυτό όμως αποβαίνει μάταιο σε έναν χώρο όπου δεν υπάρχει πια κανενός είδους σημασία και κανενός είδους δυνατότητα διαφοροποίησης. Έτσι η καλλιτεχνική εικόνα πνίγεται μέσα στον χείμαρρο των συμβόλων και των εικόνων που διαχέονται από κάθε σημείο του υπερπραγματικού: από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, τη διαφήμιση, τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης κτλ.<sup>174</sup>

---

<sup>174</sup> Στο ίδιο, 28-30.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8

### Benjamin & Baudrillard

#### 8.1 Ο άγγελος του Benjamin απέναντι στον άγγελο του Baudrillard

«Η έννοια της προόδου είναι εδραιωμένη πάνω στην ιδέα της καταστροφής. Η σταθερή κατάσταση για τον ανθρώπινο πολιτισμό είναι η καταστροφή. Όπως το λέει ο Strindberg: ‘‘Η κόλαση δεν είναι κάτι που μας περιμένει, αλλά ετούτη η ζωή εδώ και τώρα’’»<sup>175</sup>

Η παραπάνω σημείωση του Benjamin από το *The arcades project (Passagen-Werk)* εμπεριέχει ένα ανησυχητικό συμπέρασμα. Η ανθρωπότητα δεν έχει αξιολογήσει σωστά την έννοια της προόδου και έχει βρεθεί χωρίς να το αντιλαμβάνεται σε μια δυστοπική κατάσταση. Ο νεωτερικός κόσμος φαίνεται, κατά τον γερμανοεβραίο φιλόσοφο, να αγνοεί ότι η ιστορία της προόδου του είναι ταυτόσημη με την ιστορία των καταστροφών του. Όσο όμως δεν συνειδητοποιείται αυτό το γεγονός, τόσο η κόλαση –που δεν βρίσκεται κάπου μακριά αλλά είναι ήδη εδώ- θα εξαπλώνεται και θα αποδεικνύεται όλο και πιο οδυνηρή.

Την ιδέα της ταύτισης αυτού εδώ του κόσμου με κόλαση την συναντάμε και στο πολύ δημοφιλές χωρίο του φιλοσόφου για τον άγγελο της ιστορίας.<sup>176</sup> Πρόκειται για μια από τις πιο «εικαστικές» διατυπώσεις που έχει παράξει ο εικονοπλαστικός λόγος του Walter Benjamin, η οποία βρίσκεται στο κεφάλαιο IX των *Θέσεων για την φιλοσοφία της ιστορίας*. Εμπνευσμένος από ένα έργο του Klee με τίτλο *Angelus Novus*, ο Benjamin θα δημιουργήσει μια εντυπωσιακή αλληγορία για την ανθρώπινη πρόοδο. Στη μορφή του *Angelus Novus* θα δει τη μορφή του αγγέλου της ιστορίας. Ο άγγελος της ιστορίας –λέει ο Benjamin- είναι στραμμένος προς τη μεριά όσων έχουν παρέλθει και μόλις έχει συνειδητοποιήσει κάτι τρομακτικό. Μπροστά στα μάτια του δεν βρίσκεται η γνώριμη γραμμική ροή των συμβάντων της ιστορίας, αλλά μία διαρκής, εν εξελίξει καταστροφή. Ο αγώνας του αγγέλου να φτερουγίσει προς το παρελθόν και να αποκαταστήσει τα σπαράγματα της

---

<sup>175</sup> Walter Benjamin, *The arcades project*, transl. Howard Eiland & Kevin McLaughlin (Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press), [Arcades Project N9a,1] 473.

<sup>176</sup> Όπως μας πληροφορεί ο Michael Löwy «πολλά κείμενα του Benjamin υποβάλλουν μια αντιστοιχία μεταξύ νεωτερικότητας –ή της προόδου- και της καταδίκης της κόλασης», Michael Löwy, *Walter Benjamin: Προμήνυμα κινδύνου*, 115.

καταστροφής είναι μάταιος. Ο ισχυρός άνεμος που έρχεται από τα βάθη της ανθρώπινης ιστορίας τον παραλύει· τον κάνει ανίκανο να επέμβει στα αποτελέσματα των δεινών της. Ο άγγελος απομένει απλώς να κοιτάζει τον τόπο της ιστορίας ως τόπο μαρτυρίου και τραγωδίας, ενώ ο άνεμος δε σταματά να τον παρασέρνει αλύπητα προς τα μελλούμενα. Ο Benjamin θα ολοκληρώσει το κείμενό του με τη φράση: «Αυτή η θύελλα είναι ό,τι εμείς αποκαλούμε πρόοδο».<sup>177</sup>



Paul Klee, *Angelus Novus* (1920)

Το κείμενο αποτελεί όπως προαναφέραμε ένα από τα πιο γνωστά γραπτά του φιλοσόφου και γίνεται συχνά πόλος του ενδιαφέροντος και σημείο αναφοράς από τους σχολιαστές του. Όχι τυχαία, αφού ο λόγος του ακουμπά πολύ ευαίσθητες χορδές της σύγχρονης συλλογικής συνείδησης. Μοιάζει με ένα προάγγελμα για τον ερχομό της πιο σκοτεινής περιόδου της ιστορίας του εικοστού αιώνα και ταυτόχρονα με ένα συναγερμό απέναντι στον εφησυχασμό του νεωτερικού ανθρώπου. Είναι μια προσπάθεια αφύπνισης της ανθρωπότητας, η οποία βαδίζει απερίσκεπτα σε μια πορεία που την οδηγεί στο χείλος της αβύσσου. Η τεχνολογία του πολέμου που παρουσιάζεται κατά τον Β΄ παγκόσμιο πόλεμο και κορυφώνεται με το ολοκαύτωμα και τον πυρηνικό όλεθρο δεν αποτέλεσε μια παρένθεση στην ανθρώπινη πρόοδο, αλλά ένα από τα πιο

<sup>177</sup> Walter Benjamin, «Θέσεις για την φιλοσοφία της ιστορίας», 111.

σκληρά πρόσωπα της ίδιας αυτής προόδου. Αυτό ακριβώς είναι που διαβλέπει ο Benjamin. Ότι η πρόοδος αποδεικνύεται ικανή να φέρει την κόλαση στην παρούσα ζωή και να προκαλέσει ανυπολόγιστα τραύματα αν ξεγελαστούμε και σταθούμε απέναντί της με αφελή θετικότητα. Ο Michael Löwy παρατηρεί επίσης ότι ο Benjamin δημιουργεί έμμεσα κι έναν αντίλογο απέναντι στον Hegel ο οποίος προσπάθησε να εξορθολογήσει την καταστροφική όψη της ιστορίας, τοποθετώντας τη διαρκή θυσία της ανθρωπότητας μέσα στην αναγκαιότητα της εξέλιξης του παγκόσμιου Πνεύματος.<sup>178</sup>

Ο Jean Baudrillard, με τον δικό του τρόπο αλλά με παρόμοιο προσανατολισμό, θα ασχοληθεί κι αυτός με φιλοσοφικά ερωτήματα γύρω από αυτή τη νεωτερική κουλτούρα της τυφλής πίστης στην πρόοδο. Από το έργο του γάλλου φιλοσόφου αναδύεται ένας βαθύς προβληματισμός για όσα η τεχνολογική εξέλιξη έχει διαδραματίσει σε αυτό που ονομάζεται ανθρώπινη ιστορική πραγματικότητα. Ο Kelner τονίζει ότι «ο Μποντριγιάρ βλέπει την ιστορία σαν το ξετύλιγμα της διευρυνόμενης τεχνολογικής ορθολογικότητας που μετατρέπεται στο αντίθετο της [...] γίνεται ανορθολογική μέσω των υπερβολών της, των αυταπατών της και των απρόβλεπτων συνεπειών που γεννά».<sup>179</sup> Ετούτη η κοινή αφετηρία προβληματισμού των δύο φιλοσόφων μάς κεντρίζει το ενδιαφέρον να σκεφτούμε μπροστά σε ποιο θέαμα θα βρισκόταν ο άγγελος της ιστορίας στον μεταμοντέρνο κόσμο της μποντριγιαρικής υπερπραγματικότητας. Ποιος τόπος θα απλωνόταν μπροστά του; Ποια θα ήταν η αντίδρασή του; Πώς θα ήταν αυτός ο άγγελος και με ποιο εικαστικό έργο θα μπορούσε να συσχετιστεί;

Αν υποθέσουμε λοιπόν ότι υπήρχε ένας «άγγελος του Baudrillard» θα ήταν καταρχάς βέβαιο πως αυτό που θα αντίκρυζε μπροστά του δε θα ήταν «ο σωρός των ερειπίων [να] φτάνει ως τον ουρανό».<sup>180</sup> Στον μποντριγιαρικό κόσμο δεν υπάρχει τίποτα το στέρεο για να γκρεμιστεί, τίποτα που να μπορεί να το αγγίξει οποιουδήποτε είδους υλική καταστροφή. Η καταστροφή εδώ είναι άυλη, ρευστή και προσομοιωμένη, αντιληπτή μόνο μέσα από την επίπεδη επιφάνεια των οθονών, όπως ο πόλεμος του Κόλπου που κατά τον γάλλο φιλόσοφο συνέβη περισσότερο στα δίκτυα ενημέρωσης παρά στ' αλήθεια.<sup>181</sup> Όπου κι αν θα έστρεφε το βλέμμα του ο «άγγελος του

---

<sup>178</sup> Michael Löwy, *Walter Benjamin: Προμήνυμα κινδύνου*, 113-120.

<sup>179</sup> Ντάγκλας Κέλνερ, *Ζαν Μποντριγιάρ πρόκληση και αμφισβήτηση*, 51-52.

<sup>180</sup> Walter Benjamin, «Θέσεις για την φιλοσοφία της ιστορίας», 111.

<sup>181</sup> Η σύγκρουση του Κόλπου είναι κατά τον Baudrillard ένας πόλεμος που η ουσία των γεγονότων του περνάει σε δεύτερη μοίρα αν όχι στην αφάνεια. Ο τρόπος που προβλήθηκε και καταναλώθηκε από τα δίκτυα ενημέρωσης δημιούργησε μια εικονική διάσταση του πολέμου που αντικατέστησε τον πόλεμο καθαυτόν. Η παγκόσμια κοινή

Baudrillard» δεν θα έβλεπε τίποτε περισσότερο από μια θάλασσα από παραμορφωτικούς αντικατοπτρισμούς. Μέσα της θα είχε εξαφανιστεί κάθε θραύσμα της υλικής πραγματικότητας. Θα είχε μπροστά του μια βομβαρδιστική ροή προσομοιώσεων, που θα σκέπαζε τα βιώματα, τη μνήμη, τα γεγονότα και θα ακύρωνε τον ιστορικό χρόνο μετατρέποντάς τον σε παραίσηση. Μέσα στην υπερπραγματικότητα ο άγγελος του Baudrillard θα ήταν αδύνατον να ελπίζει σε κάποιου είδους μεσσιανική λύτρωση (*Erlösung*) που θα φέρει τη δικαίωση του παρελθόντος στο παρόν ή στο μέλλον.<sup>182</sup> Η ελπίδα για μια θραύση του ιστορικού χρόνου -για μια καθοριστική συναστρία – έχει χαθεί εφόσον έχει εξαλειφθεί η ίδια η έννοια του χρόνου.

Η ιστορία, ο χρόνος, η καταστροφή, ακόμα και ο θάνατος<sup>183</sup> έχουν παραδοθεί στο ρευστό περιβάλλον των δικτύων, μέσα στο οποίο τα πάντα επαναπροσδιορίζονται συνεχώς με νέες μορφές, έχοντας απωλέσει για πάντα τα αρχικά τους νοήματα. Αυτό που κάποτε ονομαζόταν αληθινό, και μαζί η αληθινή ιστορία που συνέβη κι αυτή που πρόκειται να συμβεί έχουν μετατραπεί σε αντανάκλασεις, σκιές, σημεία μέσα στη ροή του εικονικού κόσμου. Ο μποντριγιαρικός χρόνος είναι πλασματικός, είναι χρόνος ονείρου και αμνησίας, κατακρημνισμένος χρόνος. Είναι ένα «συνεχές τώρα» που συστρέφεται γύρω από τον εαυτό του, που καταρρέει και αναδημιουργείται κάθε στιγμή χωρίς σταματημό, μάταια και αιώνια.<sup>184</sup> Ο άγγελος της ιστορίας του Baudrillard μπορούμε να φανταστούμε ότι θα στεκόταν μέσα σε μια ασφυκτική άπνοια αποπροσανατολισμένος πάνω από την «έρημο του ίδιου του πραγματικού».<sup>185</sup>

Ο τόπος και ο χρόνος της ιστορικής δράσης έχει για τον Baudrillard μετασηματιστεί σε ένα χαώδες περιβάλλον. Ο ανθρώπινος κόσμος βρίσκεται σε μια μη αναστρέψιμη κατάσταση,

---

γνώμη αντιμετώπισε τον πόλεμο του Κόλπου ως ένα τηλεοπτικό θέαμα και έφτασε να τον αφομοιώνει αισθητηριακά με τους όρους που θα αφομοιώνονταν και μια διαφήμιση, Jean Baudrillard, *The Gulf War did not take place*, μτφρ. Paul Patton (Bloomington: Indiana University Press, 1995), 29-32.

<sup>182</sup> Michael Löwy, *Walter Benjamin: Προμήνυμα κινδύνου*, 60, 122, 168-170.

<sup>183</sup> Ο Baudrillard «παρατηρεί ότι ο σύγχρονος πολιτισμός ξοδεύει τεράστια ενέργεια για να διαχωρίσει τη ζωή από τον θάνατο. Σύμφωνα με την άποψη του, ο θάνατος, προβάλλεται απαλλαγμένος από την τρομακτική του όψη, διακωμωδείται και αναπαρίσταται ως κάτι γοητευτικό, παίρνοντας έτσι έναν νέο ρόλο στην εποχή μας. Στην νεωτερικότητα, ο θάνατος έχει προσομοιωθεί μέσω του κινηματογράφου και της τηλεόρασης, ενώ ακόμα και τα γραφεία τελετών φροντίζουν να δίνουν μια εικόνα για το νεκρό που ακυρώνει κάθε σύνδεση με την απώλεια της ζωής· ένα πρόσωπο σε ευεξία, που μοιάζει πιο ζωντανό από όσο πριν. Ο Baudrillard ισχυρίζεται ότι ο σύγχρονος πολιτισμός της προσομοίωσης έχει αντικειμενοποιήσει τον θάνατο μασκαρεύοντας τον με τις αποχρώσεις της ζωής», Ahmet Dağ, «Baudrillard and the Forgetting of Death as a Challenge», *International academic journal Baudrillard now*, 4 Ιανουαρίου 2024,

<https://www.baudrillard-scijournal.com/baudrillard-and-the-forgetting-of-death-as-a-challenge/>

<sup>184</sup> Ζαν Μποντριγιάρ, *Συνθήματα*, μτφρ: Βασίλης Τομανάς (Αθήνα: Νησίδες, 2002), 41-42.

<sup>185</sup> Jean Baudrillard, *Ομοιώματα και προσομοίωση*, μτφρ: Στέφανος Ρέγκας (Αθήνα: Πλέθρον, 2019), 28.

«μέσα σε μία εκθετική, απεριόριστη μορφή, στην οποία όλα αναπτύσσονται μέσα στο κενό, επ' άπειρον, χωρίς να μπορούν να επανακτηθούν σε μία ανθρώπινη διάσταση, στην οποία ο άνθρωπος χάνει συγχρόνως τη μνήμη του παρελθόντος, την προβολή του μέλλοντος, τη δυνατότητα να εντάξει τούτο το μέλλον σε μία παρούσα δράση».<sup>186</sup>

Σε αυτό τον ασαφή και χαώδη κόσμο ο Baudrillard δε βλέπει να υπάρχει εύκολα κάποια δυνατότητα αφύπνισης. Η συγκρότηση της ύπαρξης γύρω από την έννοια του υποκειμένου, ήταν το δομικό στοιχείο που όρισε κατά τη νεωτερική εποχή τη σχέση της ανθρώπινης αντίληψης με την πραγματικότητα. Στο μετανεωτερικό όμως σύμπαν τα νεωτερικά αφηγήματα έχουν εξαϋλωθεί και πλανώνται σε μια φαντασματική κατάσταση μέσα στις διαθλάσεις των σημείων. Έτσι οδηγούμαστε σε μια αναπόδραστη και δυσοίωνα συνθήκη όπου η δύναμη του εικονικού κόσμου (που έχει παραχθεί από τα αντικείμενα/σημεία) ορίζει την κατάσταση στο παρόν και δημιουργεί τις προϋποθέσεις για ένα μέλλον όπου οι αξίες της νεωτερικής εποχής θα έχουν ολοκληρωτικά νεκρώσει.<sup>187</sup>

Ας επανέλθουμε ξανά για λίγο στην εικόνα του μενγαμινικού αγγέλου της ιστορίας κι ας τον φέρουμε στο μυαλό μας όπως μας έχει υποδείξει ο Benjamin, μέσα από τη μορφή του *Agelus Novus* του Klee. Μια πρώτη διαπίστωση είναι ότι μέσα στην ανημποριά του -στη φανερή αδυναμία του να επιβάλει τη βούλησή του σε έναν κόσμο που διαλύεται- εξακολουθεί να είναι μια οντότητα συγκροτημένη που παραμένει το σημείο αναφοράς της εικόνας. Γιατί αν είναι κατ' ανάγκη όμοιος με τη ζωγραφιά του Klee θα πρέπει να τον συλλάβουμε ως μια υπόσταση διακριτά οριοθετημένη· μια μορφή με σαφές σχήμα που τοποθετείται στο κέντρο της εικόνας. Ο άγγελος του Benjamin μπορούμε να πούμε ότι αποτελεί μέρος της στέρεης ακόμα συνείδησης του νεωτερικού υποκειμένου. Παρόλο που δυσκολεύεται να κινήσει τα φτερά του, αντιμέτωπος με μια φοβερή αντίξοη συγκυρία, δείχνει ακόμα ικανός να αποτιμήσει με λογική τα δεδομένα που έχει μπροστά

---

<sup>186</sup> Ζαν Μποντριγιάρ, *Συνθήματα*, 42.

<sup>187</sup> Κατά τον Jean Baudrillard αυτό που συμβαίνει στη μεταμοντέρνα συνθήκη είναι μια ατέρμονη μηχανική επανάληψη των ιδεών και των οραμάτων που έχουν ήδη υπερκορεσθεί κατά τη νεωτερική περίοδο. Πρόκειται όμως περισσότερο για ένα «άνευρο», χωρίς περιεχόμενο αναμάσημα αυτών των ιδεών. Στο μετανεωτερικό κόσμο τα πράγματα εκτυλίσσονται μέσα σε μια αδρανή και στατική κατάσταση όπου τα νοήματα έχουν χάσει τη βαρύτητα τους και τον ουσιαστικό λόγο της ύπαρξής τους. Όπως θα διατυπώσει στη *Διαφάνεια του Κακού*: «Είναι αυτή η κατάσταση της πραγματωμένης ουτοπίας, όλων των πραγματοποιμένων ουτοπιών, όπου [...] δεν μένει παρά να τις υπερπραγματώσουμε μέσα σε μια ατέρμονη προσομοίωση», Jean Baudrillard, *Η διαφάνεια του Κακού*, 12.



του και να οδηγηθεί σε αντικειμενικά συμπεράσματα. Σε αυτόν εξακολουθεί να εναπόκειται η δύναμη να συνεγείρει τον κόσμο ώστε να ανατρέψει υπέρ του την πορεία των εξελίξεων - αν όχι άμεσα, να δημιουργήσει έστω τις συνθήκες για κάτι τέτοιο στο απώτερο μέλλον-. Ο άγγελος του Benjamin εκφράζει το νεωτερικό υποκείμενο που ακόμα και μέσα στην πιο τραυματική καταστροφή μπορεί να παραμένει ακέραιο· το υποκείμενο που δεν έχει ολοσχερώς απορροφηθεί από τα πράγματα, που δεν έχει απωλέσει ακόμα τον ιστορικό του ρόλο και είναι ικανό να φέρει «τη λύτρωση [μέσα από την] ιστορική αναμνημόνευση των θυμάτων του παρελθόντος»<sup>188</sup> δικαιώνοντας με αυτό τον τρόπο το ίδιο του το είναι.

Ο «άγγελος του Baudrillard» όμως δεν μπορεί παρά να είναι ένα υποκείμενο σε διάλυση· ένα υποκείμενο που οδεύει προς τον ολοκληρωτικό του αφανισμό. Θα τον βλέπαμε αναμφίβολα ως μια οντότητα που έχει χάσει τις διαστάσεις της, που έχει διασπαστεί - ή μάλλον που έχει σμικρυνθεί και αφομοιωθεί στο πλέγμα της ροής των εικόνων/σημείων τα οποία έχουν κατακλείσει την ερημοποιημένη πραγματικότητα. Αν σχετίζαμε τον άγγελο του Baudrillard με ένα έργο τέχνης, αυτό δεν θα έμοιαζε σε καμία περίπτωση με κάποιο πίνακα του Κλέε. Θα ήταν μάλλον ένα ψηφιακό δημιούργημα, όπως το πολυδιαφημισμένο Nft έργο του Mike Winkelmann *Everydays: The First 5000 Days*.<sup>189</sup>

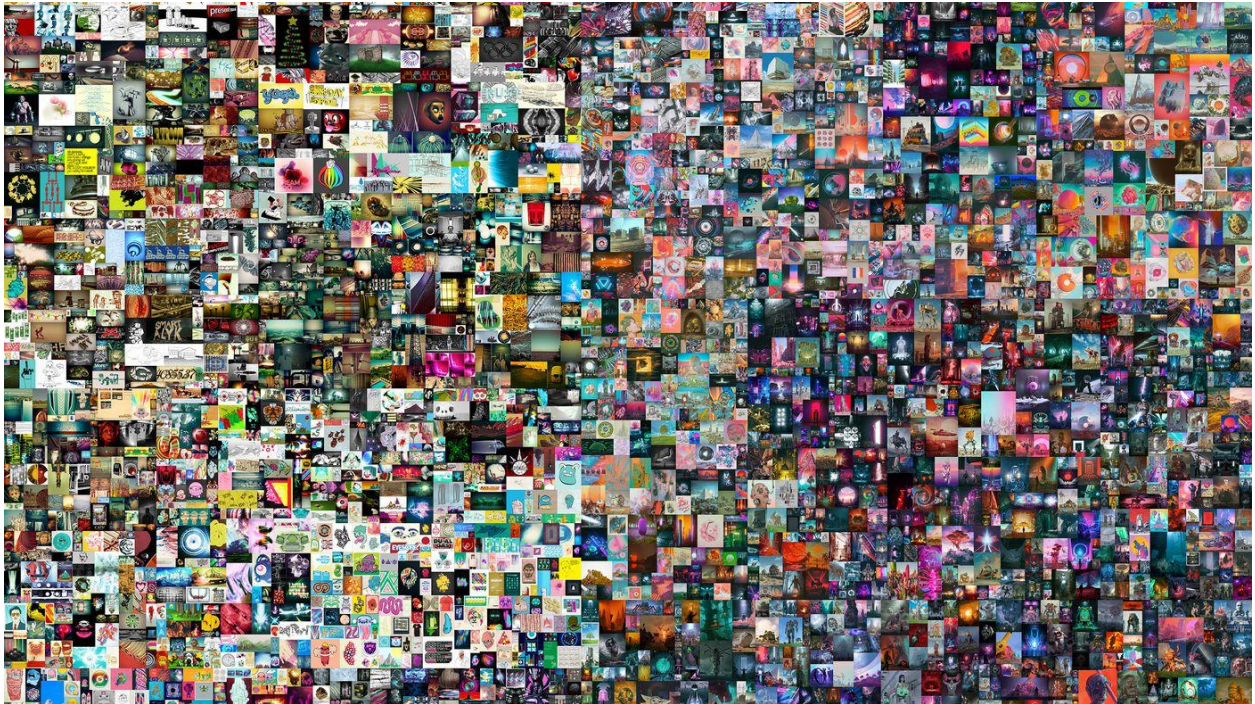
Στον κατακερματισμένο, ανούσιο και χαώδη σωρό από εικονίδια που δημιούργησε ο Winkelmann, ο άγγελος θα βρισκόταν στριμωγμένος μέσα σε μία από αυτές τις πέντε χιλιάδες μικροσκοπικές εικόνες του έργου. Θα ήταν ένα θραύσμα, μια ψηφίδα του ανεξέλεγκτου υπερπραγματικού, μερικοί αριθμοί σε άυλη γλώσσα προγραμματισμού που αποδίδουν μια εξίσου άυλη εικόνα. Εκεί μέσα θα ήταν οριστικά ανήμπορος όχι μόνο να αντιδράσει, αλλά ακόμα και να διατυπώσει την ύπαρξη, να συλλάβει τον ρόλο και τη σημασία του. Η αξία της εικόνας του αγγέλου δεν θα μπορούσε να ξεπεράσει την αξία της διπλανής, της παραδιπλανής ή οποιασδήποτε τέλος πάντων από τις 5000 μικροεικόνες του έργου. Θα ήταν τόσο σημαντική και συνάμα τόσο

---

<sup>188</sup> Michael Löwy, *Walter Benjamin: Προμήνυμα κινδύνου*, 61.

<sup>189</sup> Το έργο του Mike Winkelmann (ψευδώνυμο Beeple) πουλήθηκε 69 εκατομμύρια ευρώ από οίκο Christie's και αποτελεί ένα εξ' ολοκλήρου ψηφιακό δημιούργημα (NFT). Το έργο είναι, επί της ουσίας, ένα μεγάλο, τετράγωνο αρχείο εικόνας (21.069 επί 21.069 pixel). Είναι ένα ψηφιακό κολλάζ που αποτελείται από μια σειρά εικόνων που ο Beeple αναρτούσε στο διαδίκτυο (μία κάθε ημέρα) από την 1η Μαΐου 2007. Αυτή η σειρά "Everydays" θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι το ψηφιακό ισοδύναμο ενός βιβλίου σκίτσων, Ben Davis, «I Looked Through All 5,000 Images in Beeple's \$69 Million Magnum Opus. What I Found Isn't So Pretty», *artnet*, 17 March 2021, <https://news.artnet.com/art-world-archives/beeple-everydays-review-1951656>

ασήμαντη όσο και οποιαδήποτε άλλη εικόνα, ακόμα κι αν αυτή η άλλη απεικόνιζε ένα ανούσιο ψηφιακό μοτίβο ή ένα ανθρωπάκι τύπου doodling. Στην εποχή της προσομοίωσης τα πάντα είναι προσομοίωση και υπάρχει μόνο μια αξία· αυτή της αδιάλειπτης ροής των σημείων. Το έργο του Winkelmann -μέσα στην άυλη ισοπεδωτική ψηφιακή μορφή του- είναι η πιο καθαρή απεικόνιση της ιστορικής συνθήκης της υπερπραγματικότητας, η οποία ρουφάει και εξαντλεί κάθε αξία γιατί έχει πρωτύτερα εκμηδενίσει τις σημασίες που όριζαν το υποκείμενο, το αντικείμενο και την πραγματικότητά του.



Mike Winkelmann, *Everydays: The First 5000 Days* (2021)



Δύο αποσπασματικές εικόνες που παρουσιάζουν αγγέλους μέσα από το ψηφιακό κολάζ του Mike Winkelmann, *Everydays: The First 5000 Days* (2021). [Οι εικόνες έχουν σε προγενέστερο χρόνο παρουσιαστεί και ως ανεξάρτητα έργα με τίτλο *Perfect angel*(2017) και *Reborn from the fire*(2019) αντίστοιχα].

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Το πρώτο μέρος αυτής της εργασίας στηρίχθηκε στις ιδέες του Walter Benjamin για την μοντέρνα αισθητική. Επίκεντρο της μελέτης μας στάθηκε το δοκίμιο για *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*, το οποίο, εκτός από μια πρωτοποριακή θεωρία για τα νέα μέσα, αποτελεί ένα φιλοσοφικό έργο με πολλές προεκτάσεις. Ο Benjamin ήταν από τους πρώτους που αντιλήφθηκαν την διαμόρφωση της αισθητικής του εικοστού αιώνα στην άμεση σχέση της με τα δεδομένα των εξελίξεων στον χώρο της τεχνολογίας της εικόνας. Η έρευνα του Benjamin έχει ως απώτερο σκοπό να αποκαλύψει το μέγεθος και την έκταση της επίδρασης των νέων μέσων στο πεδίο της τέχνης, αλλά και γενικότερα στον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι συλλαμβάνουν και επεξεργάζονται νοητικά τα γεγονότα των αισθήσεων. Η συλλογιστική που ακολουθεί ο φιλόσοφος έχει επηρεαστεί από κάποιες σκέψεις του Paul Valéry, αλλά και από το γενικότερο πνεύμα που κυριαρχούσε στη Σχολή της Φρανκφούρτης, με την οποία ο φιλόσοφος διατήρησε σε όλο τον βίο του μια στενή επαφή.

Ο Benjamin αναπτύσσει τη σκέψη του πάνω σε τρία βασικά ζητήματα, τα οποία είναι: «η αλλαγή του τρόπου πρόσληψης του έργου τέχνης, η αλλαγή της αισθητηριακής αντίληψης του ανθρώπου και ο μετασηματισμός του έργου ως προς τη λειτουργία και το νόημά του».<sup>190</sup> Πρόκειται για μια σειρά ριζικών μεταβολών που έρχονται ως απόρροια της επανάστασης που προκάλεσε η φωτογραφία και ο κινηματογράφος στην τεχνική της απεικόνισης. Η δυνατότητα τεχνολογικής αναπαραγωγής του έργου τέχνης δημιουργεί νέα δεδομένα στον τρόπο που ο άνθρωπος βιώνει και κατανοεί τα καλλιτεχνικά δημιουργήματα, ανατρέποντας την καθοριστική σημασία που είχαν για τη σχέση θεατή-έργου τέχνης αξίες όπως αυτές της μοναδικότητας και της γνησιότητας. Η ανισοβαρής σχέση πρωτοτύπου-αντιγράφου που ήθελε πάντα το αντίγραφο σε μειονεκτικότερη θέση έναντι του αυθεντικού αντιστρέφει την δυναμική της. Οι εικόνες που παράγουν τα νέα μέσα είναι μεν αντίγραφα, αλλά η τεχνολογική τους φύση τα προικίζει με κάποια εξαιρετικά ισχυρά χαρακτηριστικά. Αυτά έχουν να κάνουν κατά πρώτον με την ικανότητα τους να αυτονομούνται από το πρωτότυπο, αφού μπορούν να προσφέρουν μια καινοφανή οπτική εμπειρία· να απεικονίσουν την πραγματικότητα με τρόπους που θα ήταν αδύνατοι χωρίς την μεσολάβησή τους.

---

<sup>190</sup> Γιούλη Ράπτη, Αναζητώντας την πολιτική διάσταση του έργου τέχνης στη μηχανική και ψηφιακή αναπαραγωγή του, στο *Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και τα νέα μέσα*, (Αθήνα: Νεφέλη, 2019), 27.

Δεύτερον, με την δυνατότητά τους να αναμεταδίδονται γρήγορα και μαζικά υπερνικώντας χωροχρονικούς περιορισμούς που είναι απαραβίαστοι για το πρωτότυπο· γεγονός που κάνει τις αποτυπώσεις τους εύκολα προσπελάσιμες για πολύ περισσότερους ανθρώπους.

Οι τεκτονικές αυτές αλλαγές όμως, οι οποίες θα σημάνουν το τέλος της αισθητικής της παράδοσης, δεν έρχονται μόνο ως συνέπειες των εφευρέσεων που συγκυριακά έγιναν στο πεδίο της εικόνας (ως αποτέλεσμα κι αυτές της γενικότερης επένδυσης του μοντέρνου πολιτισμού στην τεχνολογία). Αντικατοπτρίζουν επίσης το σύνολο της πίεσης που άσκησαν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και οι ανάγκες των νεοσύστατων βιομηχανικών κοινωνιών. Η εμφάνιση των μαζών στο προσκήνιο της ιστορίας, η ζωή και η εργασία μέσα στον αστικό ιστό των μεγαλουπόλεων, η συγκρότηση των ατόμων γύρω από την κουλτούρα της κατανάλωσης και η επιθυμία του ανθρώπου να κυριαρχεί στα αντικείμενα και τον φυσικό κόσμο είναι σημαντικές συνιστώσες μιας νέας πραγματικότητας που επιβάλλει μια νέα αισθητική. Ο βιομηχανικός κόσμος ωθεί προς ένα καθεστώς ισοτιμίας μεταξύ των πράγματων το οποίο πιέζει και τα καλλιτεχνικά αντικείμενα να αποκτήσουν μια περισσότερο απτική, θα λέγαμε, σχέση με τον θεατή. Να γίνουν προσιτά, να εγκαταλείψουν το μεταφυσικό και το μυθικό χαρακτήρα τους ώστε να έρθουν πιο κοντά στις επιθυμίες και τις ανάγκες του σύγχρονου κόσμου.

Αυτές οι σημαντικές αλλαγές γίνονται εμφανείς στο γεγονός της διάλυσης αυτού που προσδιορίζεται ως αύρα του έργου τέχνης. Η αύρα –κομβικό σημείο στην μεντεγιανική σκέψη– είναι μια έννοια που δημιουργήθηκε από τον φιλόσοφο για να εξηγήσει την αίσθηση του απροσπέλαστου που πάντα μετέδιδε η υλική υπόσταση του έργου τέχνης προς τον θεατή. Είναι το στοιχείο μέσω του οποίου γίνεται εμφανής η λατρευτική αξία που προσδίδονταν στα αντικείμενα της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Το λατρευτικό στοιχείο είναι αυτό που καθόρισε την σχέση του θεατή με το έργο τέχνης κατά την αισθητική της παράδοσης. Ο θάνατος της *αύρας* υποδηλώνει την αποσύνδεση του έργου από τους τελετουργικούς ρόλους που με τον έναν ή τον άλλο τρόπο διατήρησε μέχρι και τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Η απώλεια αυτή φαίνεται επίσης να συνδέεται και με κάτι που τόσο ο Benjamin όσο και ο Adorno είχαν παρατηρήσει: «τη διάβρωση της αληθινής εμπειρίας [Erfahrungen] ως χαρακτηριστικό της σύγχρονης ζωής».<sup>191</sup>

---

<sup>191</sup> Martin Jay, *Η διαλεκτική Φαντασία*, 208.

Για τον Benjamin, όμως, το τέλος της αύρας δεν θα αποτελέσει μόνο μια αρνητική εξέλιξη για την τέχνη και την αισθητηριακή αντίληψη. Η εξαφάνιση της αύρας, και το συνακόλουθο της μετακίνησης του έργου από την λατρευτική αξία προς την αξία της έκθεσης έχει κατά τον φιλόσοφο κάποια ευεργετικά αποτελέσματα για την λειτουργία της τέχνης και την κοινωνία. Ο Benjamin πιστεύει ότι τα νέα μέσα, διαλύοντας την αύρα, δημιουργούν τις συνθήκες για να βγει η τέχνη από το τέλμα του ελιτισμού στο οποίο είχε περιέλθει. Συντελούν στον εκδημοκρατισμό της και την μεταβάλουν, από μια «αρνητική θεολογία [...] η οποία [...] αρνιόταν οποιαδήποτε κοινωνική λειτουργία [...]»<sup>192</sup>, σε βασικό πεδίο πολιτικής έκφρασης για τις μάζες· σε ένα αγαθό που μπορεί να αξιοποιηθεί προς όφελος της ανθρωπότητας. Αυτή η αισιόδοξη στάση του Benjamin προς τα νέα μέσα, θα φέρει επικριτικά σχόλια από τους φιλοσόφους της Σχολής της Φρανκφούρτης που δεν κατάφεραν να δουν τις προοπτικές των νέων μέσων μακριά από τον αρνητικό ρόλο που τους έδωσε η βιομηχανία του θεάματος και η φασιστική ιδεολογία.

Η προσπάθεια αξιοποίησης των νέων μέσων από την καθεστηκυία τάξη δεν έχει επ' ουδενί την πρόθεση να ενισχύσει την αντίληψη των μαζών, αλλά να διατηρήσει την μορφή που έχει ήδη ο κόσμος και οι κοινωνικές σχέσεις. Αυτό το δεδομένο «προϊδεάζει για την ιστορική ισχύ του αγοραίου καπιταλισμού να 'επαναμαγεύει' τις παραγόμενες πολιτισμικές μορφές με όχημα αυτά τα ίδια τα τεχνολογικά μέσα επικοινωνίας που 'απαξίωσαν' το παραδοσιακό πλαίσιο τελετουργικής πρόσληψης του έργου τέχνης».<sup>193</sup> Ο Benjamin κατανοεί αυτή την παράμετρο αλλά επιμένει ότι δεν μπορεί να χρεωθεί στην φύση των νέων μέσων η αντιδραστική μορφή που έχει πάρει η χρήση τους. Η εγκατάλειψη της παραδοσιακής αισθητικής και του παρηκμασμένου λατρευτικού στοιχείου φαίνεται να είναι μια αναπόφευκτη ιστορική αναγκαιότητα. Η φύση των νέων μέσων ωθεί προς την ανανέωση, όμως η πολιτισμική βιομηχανία (και η φασιστική εξουσία) πάει κόντρα σ' αυτή την ριζοσπαστική φύση αξιοποιώντας τα για να αναπαράγει λατρευτικές αξίες. Το στοίχημα, για τον Benjamin, είναι να κατορθωθεί να αξιοποιηθούν τα προοδευτικά χαρακτηριστικά των νέων μέσων προς όφελος των μαζών. Να μη μείνουμε δηλαδή σε μια επιφανειακή επανάσταση που αφορά μόνο την μορφή των εικόνων, αλλά να ριζοσπαστικοποιηθεί η ουσία και το περιεχόμενο της απεικόνισης.

---

<sup>192</sup> Walter Benjamin, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγικότητας*, 22.

<sup>193</sup> Γιώργος Δαρεμάς, «Μαζική κουλτούρα και τεχνολογίες μαζικής επικοινωνίας στο έργο του Μπένγιαμιν», στο *Βάλτερ Μπένγιαμιν Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, επιμ. Αγγελική Σπυροπούλου (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2007), 238.

Σε ό,τι αφορά το φωτογραφικό μέσο, η επαναστατική προοπτική που άνοιξε για την αισθητηριακή αντίληψη είχε να κάνει με την ανάδειξη της εικόνας ως ντοκουμέντο, ως μαρτυρία της ιστορικής πραγματικότητας. Αυτό θα συμβεί για πρώτη φορά με τις απεικονίσεις του Atget από τις οποίες απουσιάζει κάθε στοιχείο σύνδεσης με την παραδοσιακή απεικόνιση, όπως και κάθε είδους επιτήδευση και ωραιοποίηση. Ο Atget και λίγο αργότερα ο Sander κατορθώνουν για πρώτη φορά να απεγκλωβίσουν την φωτογραφία από την εθιμική της προσκόλληση στις κανονιστικές αρχές που η ζωγραφική παράδοση είχε θέσει για την εικόνα. Οι δύο αυτοί φωτογράφοι βοηθούν να φανεί η αληθινή δύναμη της φωτογραφικής εικόνας, η οποία είναι το να προσφέρει στον άνθρωπο ένα νέο είδος επαφής και κατανόησης των πραγμάτων, απελευθερωμένο από την μεσολάβηση της αυθεντίας του καλλιτέχνη, και απαλλαγμένο από το δέος του λατρευτικού στοιχείου. Ο μη εξειδικευμένος θεατής νιώθει πιο άνετα απέναντι στον ανεπιτήδευτο τρόπο με τον οποίο η φωτογραφική εικόνα αποτυπώνει τον κόσμο και αυτό είναι κάτι που τον απελευθερώνει. Έτσι αισθάνεται μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση να εκφέρει την άποψή του σε σχέση με την εικόνα που έχει απέναντι του.

Η αληθινή επανάσταση όμως για την αισθητική θα έρθει με τον κινηματογράφο. Η πρώτη παρατήρηση εδώ είναι ότι **(α)** μέσα από τον δεσμό του θεατή με την διαμεσολαβητική ματιά της κάμερας δημιουργείται ένας συγκεκριμένος τρόπος αισθητηριακής συμπεριφοράς: η οπτική του θεατή μιμούμενη την κάμερα απόκτα μια εξεταστική στάση απέναντι στα πράγματα. Επίσης η ύπαρξη της κάμερας αποσυνδέει τον θεατή από την αμεσότητα της συγκινησιακής φόρτισης που υπάρχει στο θέατρο και τον κάνει πιο αποστασιοποιημένο και ψύχραιμο δέκτη. Ένα δεύτερο στοιχείο έχει να κάνει **(β)** με την μαζικοποίηση της θέασης. Το πλήθος στην κινηματογραφική αίθουσα έχει μια δύναμη να αυτοεμψυχώνεται, βοηθώντας τον μεμονωμένο θεατή να είναι πιο ανοιχτός στον τρόπο έκφρασης και στις κρίσεις του για το έργο. Τρίτον, **(γ)** οι λειτουργίες και οι δυνατότητες της κάμερας, ανώτερες από αυτές των ματιών, κατορθώνουν για πρώτη φορά να προσφέρουν μια καθαρή γνώση του οπτικού ασυνείδητου, στοιχείο που διευρύνει την αντίληψη των ανθρώπων.

Από τις παρατηρήσεις του φιλοσόφου για τον κινηματογράφο ανακύπτει και μια άκρως ενδιαφέρουσα θέση για ό,τι αφορά το στοιχείο του περισπασμού. Ο Benjamin, κόντρα σε άλλους σχολιαστές του μέσου, **(δ)** βλέπει στο στοιχείο του περισπασμού την εμφάνιση μιας ανανεωτικής κατάστασης για την αισθητηριακή αντίληψη. Η ελλειμματική συγκέντρωση που επιβάλλει το φιλμ

στους θεατές, αντιβαίνει στην διάθεση για προσήλωση που παραδοσιακά προκαλούσε η καλλιτεχνική εικόνα, όμως αυτό δεν είναι απαραίτητα κακό. Η εγρήγορση που αποκτούν οι αισθήσεις στην προσπάθεια να αντιμετωπίσουν την ταχύτατη ροή των εικόνων εξοικειώνει τον άνθρωπο με έναν τρόπο αντίληψης που στο σύγχρονο κόσμο του είναι απαραίτητος. Το σινεμά ωθεί προς έναν πιο απτικό τρόπο όρασης, συγγενικό με της αρχιτεκτονικής. Συντελεί έτσι σε μια πιο ευέλικτη νοητική λειτουργία που κατορθώνει να συλλαμβάνει τα γεγονότα χωρίς να χρειάζεται να προσηλωθεί πολύ χρόνο σε αυτά. Υπό αυτό το πρίσμα ο κινηματογράφος αποτελεί, για τον Benjamin, ιδανικό γνωσιοθεωρητικό πρότυπο για την εξήγηση και αξιολόγηση των συμβάντων του σύγχρονου κόσμου, ο οποίος κινείται σε ένα πολύ διαφορετικό φάσμα χώρου και χρόνου σε σχέση με τον κόσμο μέσα στον οποίο γεννήθηκε η παραδοσιακή αισθητική.

Ολοκληρώνοντας τις παρατηρήσεις μας στον Benjamin θα μπορούσαμε να προσθέσουμε έναν ακόμα ισχυρισμό: είναι πιθανό ότι τα μεσσιανικά στοιχεία της σκέψης του είναι αυτά που σε ένα βαθμό τον οδηγούν να ελπίζει πως η εμπλοκή της τεχνολογίας στο πεδίο της εικόνας -και το συνακόλουθο του τέλους της αύρας- θα μπορέσουν τελικά να προσφέρουν μια επαναστατική δυναμική στην τέχνη και την κοινωνία.<sup>194</sup> Ο Benjamin διατηρεί με κάθε τρόπο τον οπτιμισμό του απέναντι στα νέα μέσα παρόλο που στην εποχή του ο φασισμός έχει κάνει όργανο της εξουσίας του τον κινηματογράφο για να επιβάλλει την πολιτική τύφλωση στις μάζες· γεγονός άλλωστε που ο ίδιος καταγγέλλει. Η ηδονή του κόσμου μπροστά στο θέαμα των ίδιων του των δεινών είναι όπως λέει «η κατάσταση της πολιτικής, της οποίας την αισθητικοποίηση προωθεί ο φασισμός».<sup>195</sup> Ο Benjamin διακρίνει ότι πρόκειται για το απόγειο μιας «τέχνης για την τέχνη», για μια πραγματοποίηση των φρικιαστικών ενοράσεων του Marinetti. Όμως, στον αντίποδα των Φουτουριστών υπήρξε η ελπίδα που γέννησε η «αντι-τέχνη» του ντανταϊσμού. Ο ντανταϊσμός είναι ένας προάγγελος για την πολιτική λειτουργία της τέχνης και για τον δρόμο που ο φιλόσοφος προσδοκά να ακολουθήσει η κινηματογραφική τέχνη.

Η σύντομη ιστορία του Νταντά και της αναστάτωσης που προκάλεσε στους κριτικούς υπογραμμίζει κάτι ακόμα: ότι η πολιτικοποίηση της τέχνης προϋποθέτει ενδεχομένως μια υπέρβαση της μορφής και του περιεχομένου της που την εκτρέπει από τον ίδιο της τον εαυτό· την

---

<sup>194</sup> Όπως γράφει και η Miriam Hansen : «Η αύρα εκφράζει την συμδύλιωση με ένα κόσμο ξεπερασμένο και ο κατακερματισμός της αυρας δημιουργεί την ελπίδα για επαγρύπνηση για μια διακοπή από την κενή συνέχεια της ιστορίας», Miriam Hansen –Cinema and experience

<sup>195</sup> Walter Benjamin, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*, 60.



σπρώχνει να εγκαταλείψει και να αρνηθεί την ταυτότητα που σχημάτισε σε όλη την μακρά της ιστορία. Αυτό είναι κάτι που ο Benjamin το έχει αντιληφθεί. Στα λόγια με τα οποία κλείνει το δοκίμιο του για *Το έργο τέχνης* φαίνεται με τον πιο προφανή τρόπο, όπως ισχυρίζεται η Susan Buck-Morss, ότι «αν έπρεπε στ' αλήθεια να πολιτικοποιήσουμε την τέχνη με τον ριζοσπαστικό τρόπο που προτείνει, η τέχνη θα έπαυε να είναι τέχνη όπως την γνωρίζουμε».<sup>196</sup> Εδώ όμως θα πρέπει να θυμηθούμε ότι η τέχνη και γενικότερα η αισθητική παίζουν για τον Benjamin έναν καθοριστικό ρόλο για την ανθρώπινη ύπαρξη και την σύλληψη του πραγματικού. Ενδεχομένως λοιπόν, πρέπει να πάμε τον συλλογισμό μας ακόμα πιο πέρα και να εξετάσουμε την περίπτωση ο Benjamin να υπονοεί την ανάγκη ενός γενικού επαναπροσδιορισμού των εννοιών που καθορίζουν τον νεωτερικό κόσμο. Πιθανώς λοιπόν αξίζει να λάβουμε υπόψιν για ακόμη μια φορά την Morss, η οποία καταλήγει στη διαπίστωση ότι «η κριτική κατανόηση της μαζικής κοινωνίας από τον Benjamin διακόπτει την παράδοση του μοντερνισμού [...] ανατινάζοντας τον σχηματισμό της τέχνης, της πολιτικής και της αισθητικής μέσα στον οποίο, κατά τον εικοστό αιώνα, αυτή η παράδοση είχε κρυσταλλωθεί».<sup>197</sup>

Στο δεύτερο μέρος ήρθαμε σε επαφή με την φιλοσοφική σκέψη του Baudrillard. Όπως και ο Benjamin εκκινεί από ένα εξίσου μεγάλο ενδιαφέρον για το πώς διαμορφώνεται η ανθρώπινη αντίληψη και τα κοινωνικά πεδία κάτω από την επίδραση των επαναστατικών εξελίξεων στον χώρο της τεχνολογίας. Όμως θα ακολουθήσει μια διαφορετική φιλοσοφική διαδρομή μέσα από την οποία θα ριζοσπαστικοποιήσει τις θέσεις της Σχολής της Φρανκφούρτης και θα πάρει σημαντικές αποστάσεις από τον μαρξισμό εν γένει. Θα υποστηρίξει ότι ο εικονικός κόσμος που παράγεται από τα δίκτυα της πληροφορίας και τη διαφήμιση –και έχει την μορφή μοντέλων ζωής, συμπεριφοράς και επικοινωνίας - έχει υποβιβάσει τη σημασία της πραγματικότητας και έχει αποδομήσει τις έννοιες του υποκειμένου και του αντικείμενου. Όλα τα αντικείμενα που σχετίζονται με την ανθρώπινη ύπαρξη αναπαράγονται τελικά μέσα σ' ένα φάσμα σημείων· γίνονται ομοιώματα. Αυτό το μεταμοντέρνο σύμπαν των προσομοιώσεων αποτελεί την υπερπραγματικότητα. Ο γάλλος φιλόσοφος θα καταλήξει στον ισχυρισμό ότι η υπερπραγματικότητα αντικαθιστά το πραγματικό με τέτοιο τρόπο που «το πρωτότυπο απλώς δεν υπήρξε ποτέ, αφού τα πράγματα συλλαμβάνονται εξ αρχής σε συνάρτηση με την απεριόριστη

---

<sup>196</sup> Susan Buck-Morss, «Αισθητική-Αναισθητική: Μια επανεξέταση του δοκιμίου του Walter Benjamin για το έργο τέχνης», μτφρ: Φώτης Τερζάκης, Μάνος Σπυριδάκης, *Πλανόδιον* 23 (Ιούνιος 1996): 350.

<sup>197</sup> Στο ίδιο, 351.

αναπαραγωγή τους».<sup>198</sup> Μια ιδέα η οποία, επί της ουσίας, προωθεί τις θέσεις του Benjamin για τα νέα μέσα και τη σχέση πρωτοτύπου-αναπαραγωγής σε ένα επόμενο στάδιο.

Ο Baudrillard ισχυρίζεται ότι μέσα στην υπερπραγματικότητα ακόμα και θεμελιώδεις αξίες όπως η αλήθεια ή η λογική σχετικοποιούνται, παίρνουν την μορφή ομοιώματος και μπαίνουν στο παιχνίδι των σημείων. Η μοντελοποιημένη διάσταση ενός συμβάντος προηγείται του ίδιου του συμβάντος. Τα πράγματα/σημεία δεν κρίνονται σε σχέση με την αξία τους, αλλά σε σχέση με την λειτουργικότητα και την αποτελεσματικότητά τους. Υπό αυτό το καθεστώς, τα πεδία του κοινωνικού πάνω στα οποία στηρίχθηκε ο νεωτερικός κόσμος κλονίζονται και υφίστανται ενδόρρηξη. Η πολιτική, η σεξουαλικότητα, η αισθητική αναπαράγονται ακατάσχετα και άτακτα, βγαίνουν έξω από τα όρια της έννοιας τους, και παραβιάζουν το ένα την οντότητα του άλλου. Αυτή η καρκινική αναπαραγωγή τους είναι που φέρνει την κατάρρευση. Μέσα στην υπερπραγματικότητα η τέχνη έχει εγκαταλείψει την ταυτότητά της και βρίσκεται παντού αλλά και πουθενά. Αυτό που διαπιστώνεται είναι μια μάταιη σπατάλη καλλιτεχνικής ενέργειας για χάρη της πρωτοτυπίας. Ο «εκλεκτικιστικός ίλιγγος των μορφών»<sup>199</sup> εκφράζει την αγωνία της τέχνης να βρει ένα τρόπο για να υπάρξει. Όμως είναι καταδικασμένη στην κοινοτυπία γιατί δεν μπορεί να παράγει κανένα αληθινά υπερβατικό περιεχόμενο σε έναν κόσμο όπου η υπερβατικότητα έγινε κοινός τόπος. Η τέχνη δεν έχει τίποτα πια να πει.

Όπως είδαμε πιο πάνω, ο Benjamin είχε παρατηρήσει ότι η επιβίωση της αύρας και του παρηκμασμένου λατρευτικού στοιχείου μέσα στη μορφή των νέων μέσων (κυρίως στη κινηματογραφική εικόνα) οδηγεί σε αντιδραστικές καταστάσεις. Μια τέτοια κατάσταση είναι η αισθητικοποίηση της πολιτικής από την οποία «νικητές βγαίνουν ο σταρ και ο δικτάτορας».<sup>200</sup> Τι γίνεται όμως στην μεταμοντέρνα κοινωνία όπου η αισθητικοποίηση δεν αφορά μόνο την πολιτική, αλλά ολόκληρη την πραγματικότητα; Τι γίνεται τώρα που βρισκόμαστε σε μια κατάσταση όπου «το σινεμά είναι αληθινό, διότι είναι όλος ο χώρος, όλος ο τρόπος ζωής που είναι κινηματογραφικός»;<sup>201</sup> Μήπως θα μπορούσαμε να πούμε ότι η υπερπραγματικότητα είναι τελικά μια ολική ауροποίηση του κόσμου; Και αν ναι, τι χαρακτήρα έχει αυτή η νέα αύρα του μεταμοντέρνου κόσμου;

---

<sup>198</sup> Jean Baudrillard, *Η διαφάνεια του Κακού*, 141.

<sup>199</sup> Στο ίδιο, 27.

<sup>200</sup> Walter Benjamin, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*, 36. (υποσημείωση 19)

<sup>201</sup> Jean Baudrillard, *Αμερική*, 114.

Η αύρα για τον Benjamin αφορά μια σχέση ανταπόκρισης και ανταπόδοσης, μια μεταφορά των ιδιοτήτων του υποκειμένου στο αντικείμενο: «αυτός που τον κοιτούν ή πιστεύει ότι τον κοιτούν γυρίζει το βλέμμα. Εμπείρωμα την αύρα ενός φαινομένου σημαίνει ότι του δανείζω την ικανότητα να γυρίζει το βλέμμα»<sup>202</sup> θα πει στο κείμενό του για τον Baudelaire. Επίσης πρόκειται για ένα στοιχείο βαθιά συνδεδεμένο με την υλική μοναδικότητα. Όμως, ο μεταμοντέρνος κόσμος είναι ένα σύμπαν όπου κυριαρχούν οι αναπαραγωγές (τα ομοιώματα) και οι έννοιες του υποκειμένου και του αντικείμενου έχουν καταρρεύσει. Ίσως λοιπόν πρέπει να μιλάμε για μια αύρα που ακολουθεί πολύ διαφορετικούς κανόνες. Μια αντεστραμμένη, ενδεχομένως, μορφή αύρας, η οποία δεν στηρίζεται στη γνησιότητα, αλλά στη γιγαντιαία ισχύ που αποδίδεται στις προσομοιώσεις· στη μαγική επίδραση που ασκεί το παιχνίδι του υπερπραγματικού. Αυτή η «αρνητική αύρα» όμως, που μεταστοιχείωσε τα αντικείμενα και κατάπιε ολόκληρο το πραγματικό, είναι έξω από κάθε έλεγχο και ενεργεί πλέον αυτόνομα και αυτόματα. Στην περίπτωση αυτή, το υποκείμενο δεν δέχεται τα κύματα της αύρας μονάχα κατά το χρονικό διάστημα της συνάντησης του με το αντικείμενο λατρείας. Αλλά βρίσκεται υπό συνεχή ακτινοβολή<sup>203</sup> μέσα στη σφαίρα αυτής της καινούργιας αύρας που το έχει περικυκλώσει από κάθε σημείο και επιδρά σε κάθε πλευρά της ύπαρξής του. Το υποκείμενο, εγκλωβισμένο εκεί μέσα, βιώνει αδιάκοπα την αποδόμηση της οντότητάς του.

Η πολιτικοποίηση της τέχνης που προσδοκούσε ο Benjamin δεν ήρθε ποτέ γιατί την πρόλαβε η κατάρρευση της ίδιας της έννοιας πολιτική μέσα στην ολική κατάρρευση του πραγματικού. Αλλά μήπως η λύση είναι και πάλι διαμέσου της αισθητικής; Μήπως η τέχνη είναι η μόνη δίοδος για να αντικρύσει η ανθρωπότητα την καθολική της εντροπία; Μήπως εκεί κρύβεται η ελπίδα να αναζωογονηθεί ο κόσμος και να φτάσει σε ένα επίπεδο συνειδητοποίησης της κατάστασής του; Ο Baudrillard δεν μπορεί να μας υποσχεθεί ότι η γνώση της εντροπίας μπορεί να φέρει την επανάσταση ή απλώς να φωτίσει την ολοκληρωτική μας καταστροφή. Ίσως ο μόνος τρόπος για να επιβιώσει η τέχνη και μαζί της ο κόσμος είναι να πράξει το ίδιο με αυτό που ο γάλλος

---

<sup>202</sup> Walter Benjamin, *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, μτφρ. Γιώργος Γκουζούλης (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1994), 167.

<sup>203</sup> Στη *Διαφάνεια του Κακού* ο Baudrillard θα σημειώσει σχετικά με τον τεράστιο αντίκτυπο που έχουν οι μορφές του υπερπραγματικού πάνω στα άτομα: «Βρισκόμαστε σ' έναν πολιτισμό της ακτινοβολίας που δέχονται τα σώματα και τα πνεύματα από σήματα και εικόνες [...]», Jean Baudrillard, *Η διαφάνεια του Κακού*, 49.

φιλόσοφος προτρέπει και την κριτική να κάνει: «να γίνει ειρωνική και να μετασχηματίσει τον θάνατο του πραγματικού σε μορφή τέχνης».<sup>204</sup>

Θα μπορούσαμε τελικά –με κάποιο τρόπο- να κρατήσουμε ζωντανή την πίστη για ένα μεσσιανικό ρήγμα όπως το οραματιζόταν ο Μπένγιαμιν; Θα μπορούσε άραγε να υπάρχει μια τελευταία ελπίδα για τον άγγελο της ιστορίας ότι η καταστροφική πορεία της προόδου μπορεί να σταματήσει; Ότι η ολοκληρωτική εντροπία μπορεί να αντιστραφεί; Ίσως να υπάρχει ακόμα κάποια ξεχασμένη δύναμη μέσα στην τροχιά των εικόνων. Κάποιος τρόπος υπέρβασης που προς το παρόν αγνοείται. Ίσως να μην ονομαστεί καν τέχνη αυτή η κίνηση που θα τραβήξει τις κουρτίνες των παρασκηνίων, που θα αποκαλύψει τι υπάρχει πίσω από το κρύσταλλο των οθονών της υπερπραγματικότητας και θα φέρει τον κόσμο σε μια επαφή με ό,τι ξεχάστηκε κάτω από την επιφάνεια των προσομοιώσεων.

Ίσως να πρέπει να πιστέψουμε σε μια τέχνη που δεν θα μιλήσει μέσα από επιδεικτικές πρωτοτυπίες αλλά θα προσφέρει μια σιωπηλή «γείωση» με την πιο καθαρή φωνή της ύλης· που θα μας φέρει σε επαφή, ανεπιτήδευτα και στωικά, με την εγκαταλειμμένη έκταση της ξεχασμένης πραγματικότητας. Με τον ίδιο απλό, ενδεχομένως, τρόπο που ο Atget έφερε τα μάτια του κόσμου αντιμέτωπα με αυτό που έβλεπαν καθημερινά αλλά δεν μπορούσαν να το συλλάβουν, ή με τον ίδιο φυσικό και απροσποίητο τρόπο που οι ντανταϊστές σκότωσαν την τέχνη για να την βγάλουν από την σιωπηρή της συμφωνία με έναν κόσμο που βυθιζόταν. Μέχρι να έρθει αυτή η στιγμή όμως –αν ποτέ έρθει-, ο άγγελος της ιστορίας θα παραμένει φυλακισμένος στο σύμπαν της αποδιαφοροποίησης και των προσομοιώσεων. Θα περιμένει ανήμπορος, σε κάποιο από τα εικονικά κελιά του Winkelman, κοιτάζοντας με απόγνωση την έρημο του πραγματικού...

---

<sup>204</sup> Ντάγκλας Κέλνερ, *Ζαν Μποντριγιάρ πρόκληση και αμφισβήτηση*, 47.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Adorno, Theodor. «Διαφάνειες σε φιλμ», μτφρ: Στάθης Γουργουρής. *Πλανόδιον, Τεύχος 23-Τομος Ε, Η αισθητική φιλοσοφία της σχολής της Φρανκφούρτης* (Ιούνιος, 1996): 296-303.
2. Baudrillard, Jean. *Η διαφάνεια του Κακού*, μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης. Αθήνα: Πλέθρον, 2019.
3. Baudrillard, Jean. *Αμερική*, μτφρ. Νικόλας Χρηστάκης. Αθήνα: Futura, 2000.
4. Baudrillard, Jean. *Η έκσταση της επικοινωνίας*, μτφρ: Βαγγέλης Αθανασόπουλος. Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1991.
5. Baudrillard, Jean. *Ομοιώματα και προσομοίωση*, μτφρ. Στέφανος Ρέγκας. Αθήνα: Πλέθρον, 2019.
6. Benjamin, Walter. «Θέσεις για την φιλοσοφία της ιστορίας», στο Michael Löwy, *Walter Benjamin: Προμήνυμα κινδύνου*, μτφρ. Ρεβέκκα Πέσσαχ. Αθήνα: Πλέθρον, 2004.
7. Benjamin, Walter. *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, μτφρ. Γιώργος Γκουζούλης. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1994.
8. Benjamin, Walter. «Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας». Στου ιδίου, *Δοκίμια για την τέχνη*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, 47-68. Αθήνα: Κάλβος, 1978.
9. Benjamin, Walter. *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*, μτφρ. Φώτης Τερζάκης. Τρίκαλα: Επέκεινα, 2018.
10. Buck-Morss, Susan. «Αισθητική-Αναισθητική: Μια επανεξέταση του δοκιμίου του Walter Benjamin για το έργο τέχνης», μτφρ: Φώτης Τερζάκης, Μάνος Σπυριδάκης, *Πλανόδιον 23* (Ιούνιος 1996): 349-384.
11. Buck-Morss, Susan. *Η διαλεκτική του βλέπειν*, μτφρ. Μανόλης Αθανασάκης. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2020.
12. Gombrich, H. *Το χρονικό της τέχνης*, μτφρ. Λίνα Κάσδαγλη. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1994.
13. Habermas, Jurgen. «Βάλτερ Μπένγιαμιν – Ο στόχος της κριτικής: συνειδητοποίηση ή διάσωση;», στο Walter Benjamin, *Για το έργο τέχνης – Τρία δοκίμια*, μτφρ. Αντώνης Οικονόμου. Αθήνα: Πλέθρον, 2013.
14. Horkheimer, M. & Adorno, T.W. *Κοινωνιολογία – Εισαγωγικά δοκίμια*, μτφρ. Διονύσης Γράβαρης. Αθήνα: Κριτική, 1987.

15. Jay, Martin. *Η «αισθητική ιδεολογία» ως ιδεολογία*, μτφρ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος. Αθήνα: Έρασμος, 2012.
16. Jay, Martin. *Η διαλεκτική φαντασία*, μτφρ. Φώτης Τερζάκης. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2009.
17. Kracauer, Siegfried. *Θεωρία του κινηματογράφου*, μτφρ: Δημοσθένης Κούρτοβικ. Αθήνα: Κάλβος, 1983.
18. Löwy, Michael. *Walter Benjamin: Προμήνυμα κινδύνου – Μια ανάγνωση των θέσεων «για την φιλοσοφία της ιστορίας»*, μτφρ. Ρεβέκα Πέσσαχ. Αθήνα: Πλέθρον, 2004.
19. Picabia, Francis. «Κανιβαλικό Μανιφέστο Νταντά». *Πανοπτικόν τχ. 5*, μτφρ. Κώστας Δεσποινιάδης (Μάιος, 2003): 10-11.
20. Richter, Hans. «Νταντά και φιλμ». Στο *DADA-Μονογραφία ενός κινήματος*, επιμ. Willy Verkauf, μτφρ. Άρης Μαραγκόπουλος, 39-45. Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος, 1987.
21. Sontag, Susan. *Η γοητεία του φασισμού*, μτφρ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος. Αθήνα: Ύψιλον, 2010.
22. Sontag, Susan. *Περί φωτογραφίας*, μτφρ. Ηρακλής Παπαϊωάννου. Αθήνα: Φωτογράφος, 1993.
23. Verkauf, Willy. «Νταντά – Αίτια και αποτελέσματα». Στο *DADA-Μονογραφία ενός κινήματος*, επιμ. Willy Verkauf, μτφρ. Άρης Μαραγκόπουλος, 7-17. Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος, 1987.
24. Weigel, Sigrid. «Η τέχνη και η αίσθηση των φωτογραφικών και κινηματογραφικών εικόνων: Η λεπτομέρεια στη θεωρία του Μπένγιαμιν για τα οπτικά μέσα». Στο *Βάλτερ Μπένγιαμιν – Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, επιμ. Αγγελική Σπυροπούλου, μτφρ. Γιώργος Σαγκριώτης, 199-225. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2007.
25. Αργκάν, Τζούλιο Κάρλο. *Η μοντέρνα τέχνη*, μτφρ. Λίνα Παπαδημήτρη. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 1999.
26. Βαλερί, Πολ. «Η κατάκτηση της πανταχού παρουσίας», μτφρ. Τρισεύγενη Καλοκύρη. *Χάρτης τεύχος 15* (Απρίλιος 1985): 364-366.
27. Δαρεμάς, Γιώργος. «Μαζική κουλτούρα και τεχνολογίες μαζικής επικοινωνίας στο έργο του Μπένγιαμιν». Στο *Βάλτερ Μπένγιαμιν Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, επιμ. Αγγελική Σπυροπούλου. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2007.
28. Καλοκύρη, Τρισεύγενη. «Μετάφραση- σχόλια». *Χάρτης τεύχος 15* (Απρίλιος 1985) 364-366.

29. Κέλνερ, Ντάγκλας. *Ζαν Μποντριγιάρ πρόκληση και αμφισβήτηση*, μτφρ: Ζήσης Σαρίκας. Θεσσαλονίκη: Πανοπτικόν, 2007.
30. Μπαρτ, Ρολάν. *Ο φωτεινός θάλαμος*, μτφρ. Γιάννης Κρητικός. Αθήνα: Κέδρος, 1983.
31. Μποντριγιάρ, Ζαν, *Συνθήματα*, μτφρ: Βασίλης Τομανάς. Αθήνα: Νησίδες, 2002.
32. Μπρετόν, Αντρέ. «Σαν σ' ένα δάσος». Στο *Κινηματογράφος Ντανταϊσμός Σουρεαλισμός*, επιμ: Γιάννης Σολδάτος, 68-74. Αθήνα: Αιγόκερως, 2007.
33. Μπωντριγιάρ, Ζαν. *Η καταναλωτική κοινωνία*, μτφρ. Βασίλης Τομανάς. Αθήνα: Νησίδες, 2000.
34. Ράπτη Γ. & Σημεωνίδης Θ., «Εισαγωγή». Στο *Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και τα νέα μέσα*, επιμ. Γιούλη Ράπτη & Θωμάς Συμεωνίδης, 9-13. Αθήνα: Νεφέλη, 2019.
35. Ράπτη, Γιούλη. «Η τεχνική αναπαραγωγή του έργου τέχνης: Η περίπτωση του κινηματογράφου». Στο *Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και τα νέα μέσα*, επιμ. Γ. Ράπτη – Θ. Συμεωνίδης, 44-54. Αθήνα: Νεφέλη, 2019.
36. Ράπτη, Γιούλη. «Τεχνολογία και τέχνη – Μια σύγχρονη απόπειρα επαναπροσδιορισμού των θέσεων του Μπένγιαμιν». Στο *Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και τα νέα μέσα*, επιμ. Γιούλη Ράπτη & Θωμάς Συμεωνίδης, 15-26. Αθήνα: Νεφέλη, 2019.
37. Ρέγκας, Στέφανος. «Εισαγωγή – Η σαγήνη των αντικειμένων: Προς το Ομοιώματα και προσομοίωση». Στο Jean Baudrillard, *Ομοιώματα και προσομοίωση*. Αθήνα, Πλέθρον, 2019.
38. Σπυροπούλου, Αγγελική. «Εισαγωγή: Η μυθική νεωτερικότητα του Βάλτερ Μπένγιαμιν». Στο *Βάλτερ Μπένγιαμιν Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, επιμ. Αγγελική Σπυροπούλου. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2007.
39. Τερζάκης, Φώτης. «Εισαγωγή-Μετάφραση-Σχόλια». Στο Βάλτερ Μπένγιαμιν, *Δοκίμια φιλοσοφίας της γλώσσας*. Αθήνα: Ηριδανός, 2016.
40. Τερζάκης, Φώτης. «Μετάφραση-Σχόλια». Στο *Walter Benjamin, Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*. Τρίκαλα: Επέκεινα, 2018.
41. Τερζάκης, Φώτης. *Τροχιές του αισθητικού*. Αθήνα: Futura, 2007.
42. Χύλζενμπεκ, Ρίχαρντ. *Εμπρός Νταντά! Η ιστορία του Ντανταϊσμού*, μτφρ. Βασίλης Παπακριβόπουλος. Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος, 1998.
43. Arendt, Hannah. «Introduction». Στο Walter Benjamin, *Illuminations*, μτφρ. Harry Zohn. New York: Schocken, 1968.

44. Baudrillard, Jean. «I don't belong to the club, to the seraglio» - Interview with Mike Gane and Monique Arnaud. Στο *Baudrillard live –Selected interviews*, επιμ. Mike Gane. New York: Routledge, 1993.
45. Baudrillard, Jean. *The Gulf War did not take place*, μτφρ. Paul Patton. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
46. Ben Davis, «I Looked Through All 5,000 Images in Beeple's \$69 Million Magnum Opus. What I Found Isn't So Pretty», artnet, 17 March 2021, <https://news.artnet.com/art-world-archives/beeple-everydays-review-1951656> (τελευταία πρόσβαση 19/4/2024)
47. Benjamin, Walter. *Briefe τόμος II*, επιμ. Gershom Scholem & Theodor W. Adorno. Frankfurt: Suhrkamp, 1966.
48. Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften τόμος III*. Frankfurt: Suhrkamp, 1972.
49. Benjamin, Walter. *The arcades project*, μτφρ. Howard Eiland & Kevin McLaughlin. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press, 2002.
50. Borges, Jorge Luis. *Collected fictions*, μτφρ. Andrew Hurley. New York: Penguin, 1998.
51. Dağ, Ahmet. «Baudrillard and the Forgetting of Death as a Challenge», International academic journal Baudrillard now. 4 Ιανουαρίου 2024, <https://www.baudrillard-scijournal.com/baudrillard-and-the-forgetting-of-death-as-a-challenge/> (τελευταία πρόσβαση 19/4/2024)
52. De Mul, Jos. «The work of art in the age of digital recombination». Στο *Digital Material: Anchoring New Media in Daily Life and Technology*, επιμ. Marianne van den Boomen, Sybille Lammes, Ann-Sophie Lehmann, Joost Raessens, & Mirko T. Schäfer, 95-106. Άμστερνταμ: Amsterdam University Press, 2009.
53. Gilman-Opalsky, Richard. *Spectacular Capitalism -Guy Debord and the Practice of Radical Philosophy*. New York: Minor Compositions, 2011.
54. Halévy, Daniel. *My Friend Degas*, μτφρ. Mina Curtis. Middletown: Wesleyan University Press, 1964.
55. Hansen, Miriam. «Cinema and Experience: "The Blue Flower in the Land of Technology"». *New German Critique, No. 40, Special Issue on Weimar Film Theory* (Winter, 1987): 179-224.
56. Krauss, Rosalind. «Notes on the Index: Seventies Art in America». Στο *The MIT Press October, Vol. 3, Spring 1977*, 68-81. Cambridge: MIT Press, 1977.



## **ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ**

## **Μια φωτογραφική απόδοση των ιδεών του W. Benjamin & του J. Baudrillard**

Στο παράρτημα αυτής της εργασίας παρουσιάζεται μια προσπάθεια να εκφραστούν κάποιες από τις φιλοσοφικές έννοιες του Walter Benjamin και του Jean Baudrillard μέσα από μια σειρά φωτογραφικών απεικονίσεων. Βασική επιδίωξη ήταν οι φωτογραφίες να μην έχουν τον χαρακτήρα μιας εικονογράφησης –να μη γίνουν δηλαδή απλώς συμπλήρωμα του λόγου-, αλλά να λειτουργήσουν πρωτογενώς, εκφράζοντας τις ιδέες των δύο φιλοσόφων μέσα από μια τελείως καινούργια διαδρομή· μέσα από μια όσο το δυνατόν πιο καθαρή γλώσσα της εικόνας. Οι φωτογραφίες τραβήχτηκαν στην λογική της φωτογραφίας δρόμου (street photography), έτσι αποφεύχθηκε η σκηνοθεσία και το φωτογραφικό κλικ αφήθηκε στη δυναμική της συνάντησης με το τυχαίο. Οι λήψεις έγιναν στη διάρκεια περιπλανήσεων κυρίως στην πόλη της Αθήνας, αλλά και σε τόπους όπου συνέβη να βρεθώ κατά το χρονικό διάστημα που εξελισσόταν η διπλωματική μου έρευνα. Κατά περίπτωση χρησιμοποιήθηκαν τόσο αναλογική όσο και ψηφιακή κάμερα ενώ, αναλόγως με το θέμα, αξιοποιήθηκαν εξίσου η έγχρωμη και η ασπρόμαυρη φόρμα απεικόνισης.

**AYPA**



I.



**II.**



**III.**



**IV.**

## **ANGELUS NOVUS**





I.



**II.**



**III.**



IV.

## **Η ΕΡΗΜΟΣ ΤΟΥ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΥ**



I.



**II.**



**III.**





IV.



V.



**VI.**



**VII.**



**VIII.**

## **ΟΜΟΙΩΜΑΤΑ & ΠΡΟΣΟΜΟΙΩΣΗ**



I.



**II.**





**III.**



**IV.**



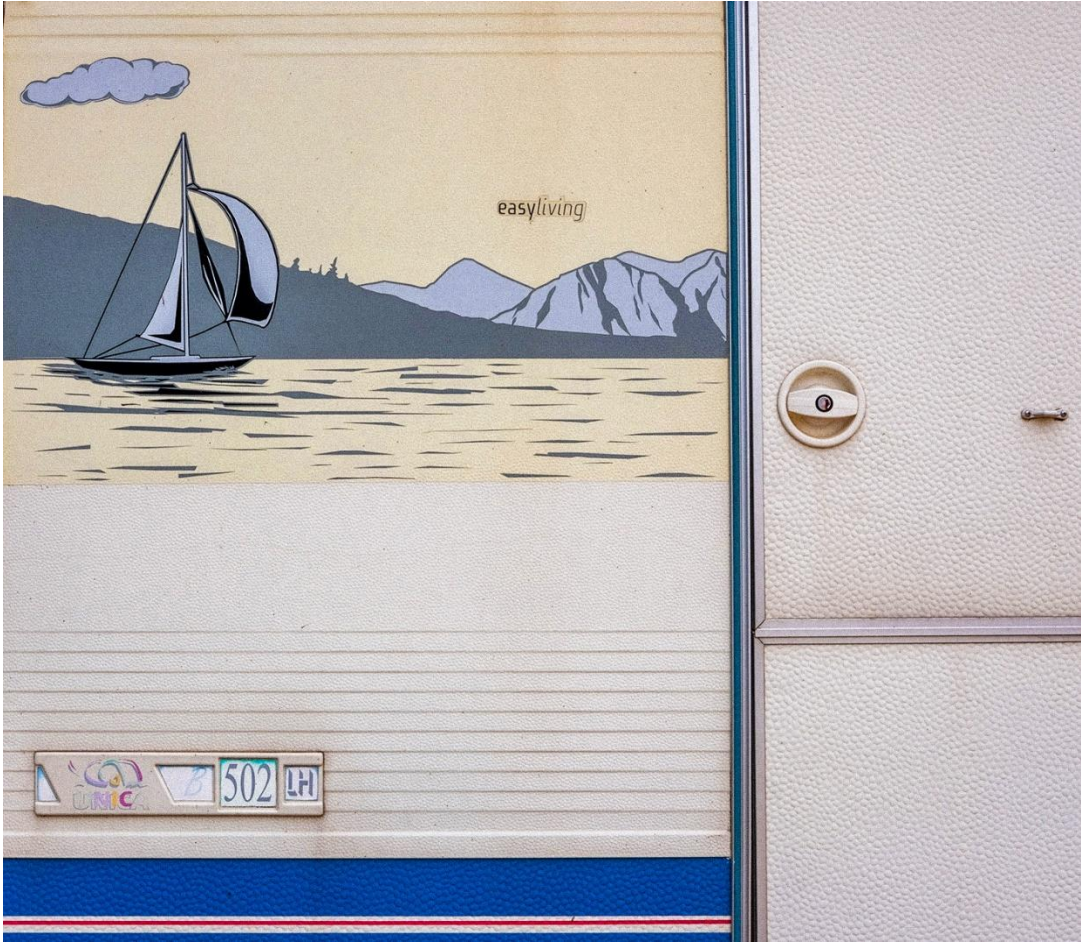
**V.**



VI.



**VII.**



VIII.



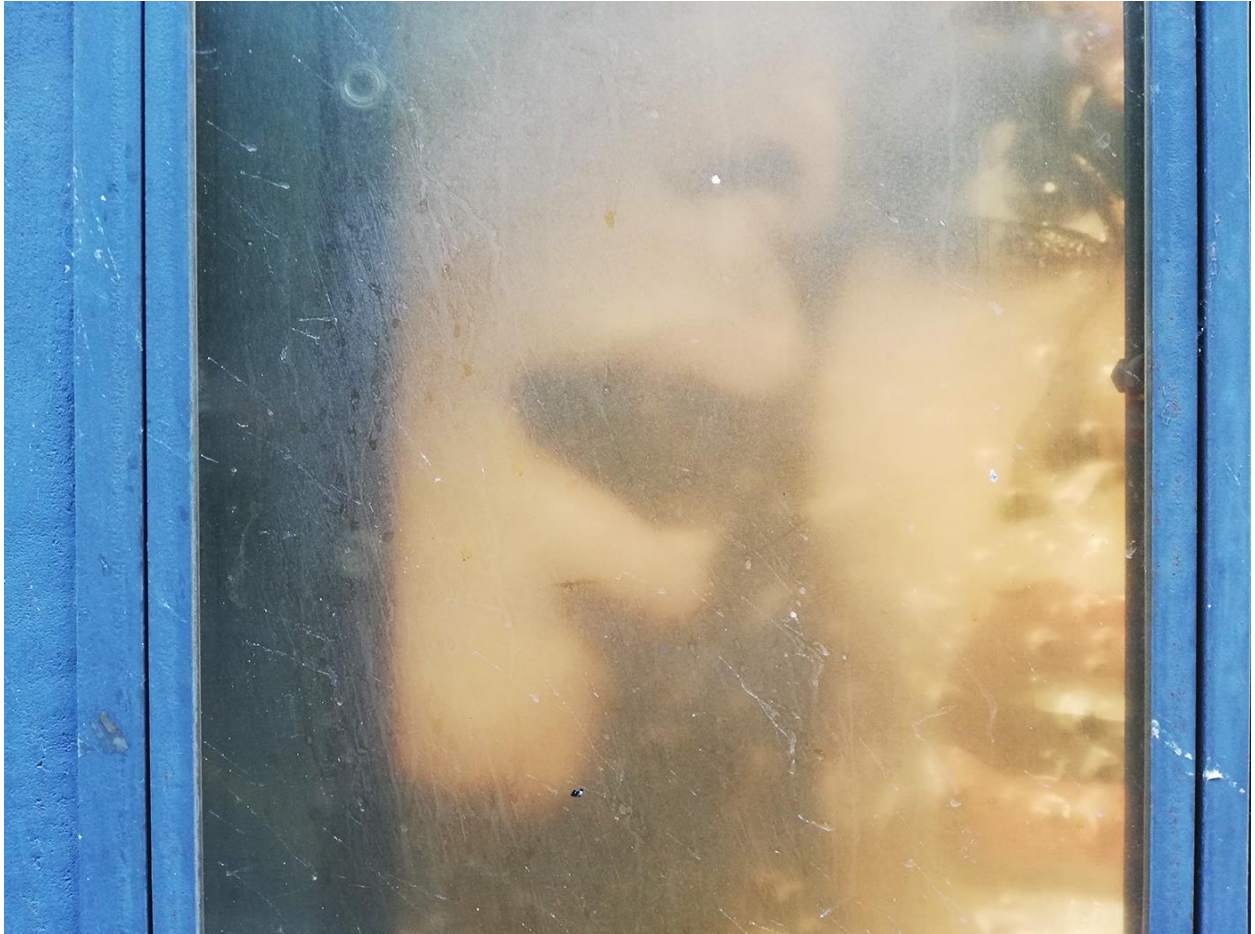
IX.

## **ΥΠΕΡΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ**





I.



**II.**



**III.**



IV.

## **ΕΝΔΟΡΡΗΞΗ**



I.



II.



**III.**





IV.



V.



**VI.**



VII.