

Το tomorrow- morrow Land*

Βασίλης Π. Γαλάνης



Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία ✱
Μεταπτυχιακό Εικαστικών Τεχνών

Αθήνα, 2021



Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών
Μεταπτυχιακό Εικαστικών Τεχνών
Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών

Tomorrow-morrow Land

Βασίλης Γαλάνης

Τριμελής Επιτροπή

Κώστας Χριστόπουλος, Επίκουρος Καθηγητής Ανωτάτης Σχολής Καλών
Τεχνών (επιβλέπων)
Κωστής Βελώνης, Αναπληρωτής Καθηγητής Ανωτάτης Σχολής Καλών
Τεχνών
Νίκος Ερηνάκης, Διδάκτωρ Φιλοσοφίας

Copyright © Βασίλης Γαλάνης

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.
Απαγορεύεται η αντιγραφή, αναδημοσίευση, μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της παρούσας διατριβής χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη άδεια του/της συγγραφέα/ως. Κατ' εξαίρεση, επιτρέπεται η μεμονωμένη αντιγραφή τμημάτων του περιεχομένου για εκπαιδευτικό σκοπό, χωρίς πρόθεση εμπορικής ή άλλης εκμετάλλευσης, και πάντα υπό την προϋπόθεση της αναγραφής της πηγής προέλευσής του, χωρίς αυτό να σημαίνει καθ' οποιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η έγκριση της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας / της διατριβής από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών δεν υποδηλώνει απαραίτητα και αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα/ως.



Στο κείμενο που ακολουθεί θα γίνει μία απόπειρα οριοθέτησης του θεωρητικού πλαισίου που συνοδεύει τα εικαστικά έργα της σειράς *Tomorrow-morrow Land*. Τα βασικά θέματα, οι βασικές έννοιες οι οποίες μας αφορούν είναι η *φαντασία του μέλλοντος*, δηλαδή το πώς φαντάστηκε ο άνθρωπος το μέλλον του σε όλη τη διάρκεια του 20ου αιώνα, και το *συμβάν του ατυχήματος*, έννοια συγγενική με αυτήν της καταστροφής, καθώς και οι μορφές αναπαράστασής του. Εν ολίγοις, το ενδιαφέρον μας εστιάζεται στο πώς οι μελλοντικές προβλέψεις μεταμορφώθηκαν τόσο ριζικά από τον άκρατο ουτοπισμό των προπολεμικών κοινωνιών των πρώτων σχεδόν 15 ετών του 20ου αι. στη γενικευμένη τάση προς απαισιοδοξία -μερικές φορές στα όρια του χλιασμού- στις τελευταίες δεκαετίες του ίδιου αιώνα και γιατί το ατύχημα, η καταστροφή και η δυστοπία δείχνουν να μας ασκούν μία τόσο μεγάλη έλξη. Η «οδός» μέσω της οποίας θα αναλύσουμε αυτή την πορεία είναι μία οδός στρωμένη από πολιτισμικά προϊόντα, και κυρίως αυτά της μαζικής κουλτούρας. Η έρευνα περιορίζεται σε έναν μικρό αστερισμό έργων τέχνης, μανιφέστων, ταινιών και προσωπικοτήτων του αιώνα που μας πέρασε. Ιδιαίτερα οι ταινίες επιστημονικής φαντασίας αποτέλεσαν κλειδί στην παρούσα ανάλυση. Παραδόξως, πολλές φορές είναι η βιομηχανία του Hollywood που έπιανε πρώτη το παλμό της εποχής ή τους φόβους αυτής.

Το κείμενο ξεκινάει με μία σύντομη περιήγηση στη «φαντασία της καταστροφής», μια σύγκριση του *ομώνυμου* δοκιμίου της Susan Sontag, γραμμένο στη δεκαετία του '60, με τις ταινίες επιστημονικής φαντασίας των δεκαετιών '80 και '90. Πώς άλλαξαν οι συλλογικοί φόβοι μας από την πρώτη στις δεύτερες και τι συνέβαινε παράλληλα ιστορικά. Έπειτα, εισέρχεται μία άλλη οπτική, εκ διαμέτρου αντίθετη από τις διστακτικές -σχεδόν φοβικές- αναφορικά με το μέλλον, κινηματογραφικές δυστοπίες. Ο λόγος για τον Filippo Marinetti και το πρώτο Μανιφέστο του Φουτουρισμού. Εδώ το μέλλον μόνο δυσοίωνο δεν μοιάζει. Η τεχνολογία,

εξέχων παράγοντας στις φαντασιώσεις μας για το μέλλον, συχνά με αρνητικά χαρακτηριστικά, εδώ αντιμετωπίζεται ως η δύναμη που θα μας σπρώξει με ορμή στο «καλύτερο αύριο». Η έρευνα προχωράει με μία περαιτέρω ανάλυση των κινηματογραφικών συμπάντων των ταινιών σε σύγκριση με τις ιδέες των Sontag και Marinetti. Τα τελευταία δύο κεφάλαια αφορούν στο προσωπικό μου εικαστικό έργο. Η σειρά *Death and Disaster in America* του Andy Warhol, έργα που παίζουν σημαντικό ρόλο ως αναφορά στο δικό μου έργο, αναλύεται με σκοπό να ρίξει κάποιο φως στους μηχανισμούς που δημιούργησαν αυτή την άνθιση και δημοφιλία των δυστοπικών ταινιών στις τελευταίες δεκαετίες του προηγούμενου αιώνα. Η εργασία κλείνει με μία σύντομη αναφορά και κάποιες σκέψεις πάνω στην έννοια του *ατυχήματος*, όπως τη θέτει ο Paul Virilio, μαζί με μία διευκρίνιση σχετικά με τις διαφορές των αναπαραστατικών επιλογών μου σε σχέση με τα έργα που παρουσιάζονται στο κείμενο.

Η μελωδία της καταστροφής

«οι τελευταίοι τριαντάρηδες της Γης είμαστε εμείς/
μας κυνηγάει ο Εξολοθρευτής (...)
οι μελωδίες της καταστροφής¹»

«Η εποχή μας» γράφει η Susan Sontag, το μακρινό 1965, είναι μια εποχή «ακρότητας, διότι ζούμε κάτω από τη συνεχόμενη απειλή δύο εξίσου τρομακτικών, αλλά φαινομενικά αντίθετων, πεπρωμένων: της αδυσώπητης κοινοτοπίας (unremitting banality) και του ασύλληπτου τρόμου. Είναι η μυθοπλασία (fantasy) που βοηθάει τους περισσότερους ανθρώπους να αντιμετωπίσουν τα δίδυμα αυτά φαντάσματα (specters)²». Αυτό το κάνει αφενός, αποσπώντας τη προσοχή μας από τον πραγματικό τρόπο, και αφ' ετέρου με το να τον μετουσιώνει σε «εξωτικά, επικίνδυνα σενάρια³» με λυτρωτικά happy-endings της τελευταίας στιγμής. Πενήντα πέντε χρόνια μετά, τα «δίδυμα φαντάσματα» φαίνεται να κρατούν καλά την αξία τους στο χρηματιστήριο των συλλογικών μας φόβων. Ακόμα και παρά τη διαφορά ότι πίσω από τον «ασύλληπτο τρόπο» του 1965 βρίσκονταν, σχεδόν αποκλειστικά, οι πυρηνικές κεφαλές του Ψυχρού Πολέμου και οι νωπές ακόμα μνήμες του Άουσβιτς και της Χιροσίμα, ενώ σήμερα, οι οικείοι σε εμάς τρόμοι δεν προέρχονται αποκλειστικά από ιμπεριαλιστικές υπερ-δυνάμεις, αλλά επιπροσθέτως από μια σωρεία νέων «σημείων των καιρών».

Οι ταινίες επιστημονικής φαντασίας (sci-fi), το θέμα του δοκιμίου της Sontag, αποτελούν ένα είδος που αρχίζει να γνωρίζει θεαματική άνθηση μία δεκαετία περίπου μετά τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Η συγγραφέας επιχειρεί να δώσει μια απάντηση για τις αιτίες της

1 Mondì (2012). *V feat. ΛΕΞ*, Θεσσαλονίκη [song]
https://www.youtube.com/watch?v=wxUFTVzMn4Q&ab_channel=VoreiaAsteriaOfficial
(τελευταία επίσκεψη: 16/09/2021)

2 Susan Sontag, *The Imagination of Disaster*, Commentary Magazine, Νέα Υόρκη, 1965, σελ. 42

3 Ο.π.

δημοφιλίας του συγκεκριμένου είδους και διερωτάται τι φανερώνουν αυτές οι ταινίες σχετικά με τους φόβους και τις επιθυμίες, τη σχέση με τη τεχνολογία και την επιστήμη μιας ανθρωπότητας, η οποία βγήκε μόλις από ίσως τη πιο τραυματική στιγμή της ιστορίας της. Όπως εύστοχα παρατηρεί «οι ταινίες επιστημονικής φαντασίας δεν έχουν να κάνουν με την επιστήμη», αλλά με την *καταστροφή*. Και μάλιστα, συνήθως, μία καταστροφή τεραστίων διαστάσεων. Τεραστίων τόσο όσον αφορά τα widescreen κινηματογραφικά format της εποχής, όσο και της έκτασης των κινηματογραφικών sets, όπου ο θεατής βλέπει ολόκληρες μητροπόλεις άξαφνα να βρίσκονται αντιμέτωπες με την ολική καταστροφή, στο έλεος κάποιου εξωγήινου πολιτισμού ή τέρατος. Αυτό που όντως, κατά την Sontag, έχει να κάνει με την επιστήμη και την τεχνολογία στα φιλμ επιστημονικής φαντασίας είναι η *αποτύπωση* της καταστροφής. Η καταστροφή, αντίθετα λ.χ. με τις ταινίες τρόμου, δεν *ψυχολογικοποιείται*. Αντίθετα, είναι η τεχνολογία με τα παράγωγά της αυτή που ψυχολογικοποιείται, αποκαλύπτοντας στην πορεία το πώς – συνήθως ασυνείδητα- σχετιζόμαστε μαζί της. Ανατρέχοντας στο ιστορικό πλαίσιο της εποχής μια τέτοια τροπή στην αφήγηση βγάζει απόλυτο νόημα. Η άποψη του E.Hobsbawm πως «καμία άλλη περίοδος στην ανθρώπινη ιστορία δεν ήταν τόσο εξαρτημένη από τις φυσικές επιστήμες όσο ο εικοστός αιώνας [...] όμως, καμία άλλη ιστορική περίοδος, [...] δεν αισθάνθηκε λιγότερο άνετα απέναντι στις φυσικές επιστήμες όσο ο εικοστός αιώνας.⁴» ταιριάζει απόλυτα με αυτήν της Sontag, πως στις ταινίες «ο επιστήμονας αντιμετωπίζεται ταυτόχρονα ως σατανιστής και σωτήρας⁵»

Αν και από τις ταινίες που αναφέρονται στο δοκίμιο ελάχιστες παραμένουν σήμερα γνωστές, το είδος της επιστημονικής φαντασίας έμελλε να γνωρίσει ακόμα μεγαλύτερη δημοτικότητα και να δώσει ταινίες-ορόσημα μέσα στις επόμενες δεκαετίες. Έμελλε επίσης να γνωρίσει μια ριζική αλλαγή σε σχέση με την εποχή που γράφτηκε το δοκίμιο της Sontag. Επιχείρημα του γράφοντος είναι πως η αλλαγή που συντελέστηκε στις ταινίες επιστημονικής φαντασίας από τις αρχές της δεκαετίας του 1980 και έπειτα, αντανακλά μια ευρύτερη αλλαγή που συντελέστηκε στο κοινωνικό φαντασιακό των δυτικών κοινωνιών τη περίοδο εκείνη.

4 Eric Hobsbawm, *Η εποχή των άκρων, Ο σύντομος εικοστός αιώνας (1914-1991)*, μτφρ. Καπετανγιάννης Βασιλίας, Εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα, 2010, σελ. 662

5 Sontag, *ό.π.*, σελ. 46

Αν ανατρέξουμε ξανά στην ιστορία μπορούμε να διαπιστώσουμε πως το τραύμα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου αναμφισβήτητα έφερε ένα βαρύ ψυχολογικό φορτίο, συμπέρασμα το οποίο αποτελεί άλλωστε και τη σύνοψη του δοκιμίου της Sontag. Ο πυρηνικός όλεθρος και η Βόμβα (με «Βήτα» κεφαλαίο) κρύβεται πίσω από τις απόκοσμες δυνάμεις των ταινιών αυτών, οι οποίες δεν είναι καθόλου τυχαίο πως παράγονται σχεδόν αποκλειστικά σε δύο μόνο χώρες, την Αμερική και την Ιαπωνία. Συνολικά οι δεκαετίες 1960 και 1970 αποτέλεσαν, από πολλές απόψεις, μία χρυσή εποχή στην ιστορία του δυτικού κόσμου. Στην παρούσα ανάλυση τα στοιχεία αυτής της χρυσής εποχής τα οποία μας αφορούν είναι αυτά που ο Ιταλός φιλόσοφος Franco Berardi συνοψίζει ως τις «πολιτισμικές προσδοκίες [της προοδευτικής Μοντερνικότητας] που έφτασαν σε μία κορύφωση μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο». Αν και προερχόμενη από διαφορετικές γενεαλογίες (μαρξιστική – αστική – τεχνολογική) αυτή η αίσθηση του επείγοντος της ιστορικής προόδου σπάνια έφτασε σε τέτοια κορύφωση οποιαδήποτε άλλη στιγμή στην Ιστορία. Το «μέλλον⁶», από τη σκοπιά ενός ανθρώπου της εποχής, έμοιαζε σε απόσταση αναπνοής. Και είναι ακριβώς αυτό το «μέλλον», ή μάλλον η ψυχολογική διάστασή του, που –σύμφωνα με τον Berardi, αλλά και τον Mark Fisher- αρχίζει και «παγώνει», αλλάζοντας το κλίμα του κοινωνικού φαντασιακού, όσο προχωράμε προς τη δική μας εποχή.

6 Η χρήση των εισαγωγικών στη λέξη «μέλλον» αφορά σε μία παρατήρηση του ίδιου του Berardi, πως η έννοια του «μέλλοντος» δεν χρησιμοποιείται ως χρονική κατεύθυνση αλλά ως ψυχολογική αντίληψη. Όταν αναφερόμαστε σε αυτό, το κάνουμε με τη χροιά που αποκτά το «μέλλον» ως έννοια στο κοινωνικό φαντασιακό και όχι π.χ. στην επιστήμη της ιστορίας.

*Sadly, the future is no longer what it was**

«Φαντάσου ότι πέφτεις. Αλλά δεν υπάρχει έδαφος.

Πολλοί σύγχρονοι φιλόσοφοι παρατηρούν ότι το παρόν διακρίνεται από μια επικρατούσα συνθήκη απουσίας εδάφους [...] όμως, αν δεν υπάρχει διαθέσιμο σταθερό έδαφος για τις κοινωνικές μας ζωές και τους φιλοσοφικούς μας στοχασμούς, οι επιπτώσεις πρέπει να είναι μόνιμες, ή τουλάχιστον μια διακεκομμένη κατάσταση ελεύθερης πτώσης για υποκείμενα και αντικείμενα. Αλλά γιατί δεν το αντιλαμβανόμαστε; Παραδόξως, ενώ πέφτεις ίσως νιώσεις ότι επιπλέεις- ή ακόμα ότι δεν κινείσαι καθόλου. Η πτώση είναι σχετική- αν δεν υπάρχει τίποτα πάνω στο οποίο να πέσεις, μπορεί να μην αντιληφθείς καν ότι πέφτεις. Αν δεν υπάρχει έδαφος, η βαρύτητα θα είναι μάλλον χαμηλή και θα νιώθεις πανάλαφρη. Όποτε τα αφήνεις, τα αντικείμενα θα μένουν να αιωρούνται. Τριγύρω σου ολόκληρες κοινωνίες μπορεί σαν εσένα να πέφτουν. Και ίσως εν τέλει αυτό να φαίνεται σαν τη τέλεια στασιμότητα- σαν η ιστορία και ο χρόνος να τελειώναν και εσύ να μην μπορείς να θυμηθείς ούτε καν τη στιγμή που τα άφησες πίσω¹»

Στο *Dark City*, ταινία αμερικανικής παραγωγής του 1998, ο κόσμος μοιάζει κολλημένος σε μία θολή, ακαθόριστη εποχή. Αμάξια της δεκαετίας του '30 τριγυρίζουν σε μία πόλη, η οποία δεν επιχειρεί στο ελάχιστο να μη μοιάζει με σκηνικό ταινίας, με αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά της Belle Epoque και των 60's. Ακόμα και η ίδια η φόρμα της ταινίας παραπέμπει σε ένα παλιότερο κινηματογραφικό είδος, τις ταινίες noir. Ολόκληρη η πόλη μοιάζει να βρίσκεται σε αυτήν την ιδιαίτερη συνθήκη

¹ Hito Steyerl, *Της οθόνης οι κολασμένες*, μτφρ. Κυρίση Κριστιάνα - Ρέγκας Στέφανος, εκδ. Τοποβόρος, Αθήνα, 2018, σελ. 7

* Ο τίτλος του κεφαλαίου είναι δανεισμένος από το ομώνυμο album του Leyland Kirby (The Caretaker)

της ελεύθερης πτώσης όπου όλα δείχνουν στάσιμα. Ο John Murdoch, ο πρωταγωνιστής της ταινίας, συνέρχεται σε ένα σκοτεινό δωμάτιο ξενοδοχείου, με απώλεια μνήμης, προσπαθώντας να κατανοήσει τι συμβαίνει. Κανείς από τους κατοίκους της πόλης που συναντά ο πρωταγωνιστής δεν δείχνει να συνειδητοποιεί την ιδιαίτερη κατάσταση στην οποία βρίσκεται. Πρόκειται για μία ανιστορική πόλη-λαβύρινθο που κανείς δεν μπορεί να βγει από μέσα της, παρόλο που παντού υπάρχουν σημάδια μίας αδιόρατης δυσφορίας.

Η πόλη του *Dark City* αποτελεί μία από τις καλύτερες εικονοποιήσεις του παραπάνω αποσπάσματος της Hito Steyerl. Φαίνεται σαν την ιστορική συγκυρία αυτής της τομής -το *Dark City* κυκλοφόρησε μόλις δύο χρόνια πριν τη τομή της χιλιετίας- όπου το οικοδόμημα του χρόνου καταρρέει, εγκλωβίζοντάς μας σε έναν άχρονο λαβύρινθο. «Όχι με έναν πάταγο» όπως λέει ο Fisher «αλλά υποχωρεί, ξηλώνεται, αποσυντίθεται σταδιακά²». Εδώ ο Fisher φαίνεται να συνηγορεί με την Steyerl περί αυτής της σταδιακής κατάργησης του ορίζοντα και των σημείων αναφοράς όπου «δε μπορείς να θυμηθείς ούτε καν τη στιγμή που τα άφησες πίσω³». Δεν είναι τυχαίο πως ένας άλλος ιστορικός, ο Eric Hobsbawm, τιτλοφορεί αυτές τις τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, ως την εποχή της «κατολίσθησης». Μια πτώση μπορεί να ξεκινήσει αργά και σταθερά από μια κατολίσθηση, η οποία με την πάροδο του χρόνου –και με την πληθώρα των σταθερών συντεταγμένων και σημείων αναφοράς να εξαφανίζονται σταδιακά από το τοπίο- μετατρέπεται σε ελεύθερη πτώση.

Γυρνώντας πίσω στο *Imagination of Disaster*, η Sontag σκιαγραφεί αναλυτικά το μοντέλο που ακολουθούν οι ταινίες sci-fi, παρατηρώντας πως η φόρμα τους εξάλλου «είναι τόσο προβλέψιμη όσο και ενός western⁴». Συγκρίνοντας, λοιπόν, αυτό το μοντέλο με τις αντίστοιχες ταινίες δύο ή τρεις δεκαετίες αργότερα μπορεί κανείς να φτάσει σε μία ενδιαφέρουσα διαπίστωση. Η βασική συνταγή των ταινιών που αναλύει η Sontag πάντα ξεκινάει από μια κανονικότητα: η τυπική Αμερικάνικη κωμόπολη που το Άλλο (το Τέρας, το διαστημόπλοιο κ.ο.κ.) έρχεται βίαια να διαταράξει, φέρνοντας πολύ σύντομα ολόκληρη την ανθρωπότη-

2 Mark Fisher, *Καπιταλιστικός Ρεαλισμός, Υπάρχει άραγε εναλλακτική;*, μτφρ.

Πανταζάκος Θέμης, εκδ. Futura, Αθήνα, 2015, σελ. 9

3 Steyerl, *ό.π.*

4 Sontag, *ό.π.*, σελ. 42

τα –ή τουλάχιστον τις Η.Π.Α- στο χείλος της καταστροφής. Αντίθετα, στη δεσπόζουσα επιστημονική φαντασία των 80's κι έπειτα το παραπάνω μοντέλο αλλάζει ριζικά. Ο σεναριακός χρόνος δεν ξεκινάει από καμία κανονικότητα, ξεκινάει κατευθείαν από τη δυστοπία. Η συνθήκη της αποκάλυψης δεν αναδύεται ως απειλή, η αποκάλυψη έχει παρέλθει και η ζωή με τον όποιο δυνατό τρόπο συνεχίζεται⁵. Χωρίς να θέλουμε να υποβαθμίσουμε την πολυπλοκότητα οποιασδήποτε ιστορικής περιόδου, μπορούμε να πούμε πως οι φόβοι της εποχής της Sontag –τουλάχιστον αυτοί οι οποίοι έγιναν αρκούντως δημοφιλείς ώστε να βρουν τον δρόμο τους και να εδραιωθούν εντός της μαζικής κουλτούρας, οι James Dean και Marilyn Monroe των φόβων- είναι συγκεκριμένοι, τόσο χωρικά όσο και χρονικά. Χωρικά αφορούν τον *εισβολέα* -το τέρας που βγαίνει από τον πάτο της λίμνης, το διαστημόπλοιο που έρχεται από έναν μακρινό γαλαξία- ο οποίος εισβάλλει στην κοινωνία. Εδώ η (τοπική) κοινωνία δεν αποτελεί πεδίο προβολής φόβων, είναι η επιθυμητή κανονικότητα, το «περήφανο» έθνος των Η.Π.Α εναντίον της «κόκκινης» εισβολής. Ο τρόμος, για να το θέσουμε πολύ απλά, είναι *Αυτοί!*⁶. Ο (αμερικανικός) κόσμος φαίνεται να έχει μια καλή αίσθηση προσανατολισμού σε σχέση με το «εμείς» και το «αυτοί», το «μέσα» και το «έξω». Ο χρόνος κρατάει ακόμα τις παραδοσιακές αξίες της Μοντερνικότητας, είναι γραμμικός και κινείται προς τα μπροστά προοδευτικά. Είναι αυτές οι γενιές –για να ξαναθυμηθούμε τον, γεννημένο στα 1949, Berardi- που οι «πολιτισμικές προσδοκίες» φτάνουν στο απόγειό τους. Οι φόβοι εντοπίζονται είτε στο παρελθόν, με τα τραυματικά γεγονότα της Χιροσίμα, είτε στο μέλλον, με τα εν δυνάμει αποκαλυπτικά σενάρια του Ψυχρού Πολέμου. Ο χρόνος δεν βρίσκεται “out of joint”⁷ και αυτό αποτυπώνεται στη γραμμική πλοκή των ταινιών που η Sontag αναλύει. Μία απλουστευτική σχηματοποίηση πάει κάπως έτσι: όλα βαίνουν καλώς – το κακό κάνει την εμφάνισή του- όλα δείχνουν πως θα νικήσει, κάθε ελπίδα χάνεται –κόντρα σε όλα, το καλό νικάει.

5 Μία γενεαλογία των ταινιών αυτών είναι καλύτερο να αναζητηθεί στη λογοτεχνία και συγκεκριμένα στα δύο πιο σημαντικά δυστοπικά έργα των μέσων του 20^{ου} αι. το 1984 του George Orwell και τον *Θαυμαστό Κόσμο* του Aldous Huxley. Εκεί «σεναριακά» ξεκινάμε από τη δυστοπία.

6 Αναφορά στο *Them!* – ταινία επιστημονικής φαντασίας του 1954

7 Ο προφητικός Philip K. Dick γράφει το 1959 μια sci-fi ιστορία με ακριβώς αυτόν τον τίτλο.

Ακόμα και στο πεδίο της τεχνολογίας, ίσως το πιο αγαπητό, παραδοσιακά, θέμα της επιστημονικής φαντασίας, δημιουργείται μια σύγχυση. Δεν είναι δύσκολο να καταλάβει κανείς τι προκαλεί το απόλυτο δέος μπροστά σε μια πυρηνική έκρηξη. Τα πυρηνικά όπλα αποτελούσαν την ανώτερη οπλική τεχνολογία της εποχής και ένα πρωτόγνωρο θέαμα για τους ανθρώπους. Όμως, η τεχνολογία που απασχολεί τους σκηνοθέτες της νέας γενιάς και παίζει ουσιαστικό ρόλο στις ταινίες, σπάνια αφορά τεχνολογίες πολέμου. Πολύ συχνότερα, στο προσκήνιο βρίσκονται η τηλεόραση, οι νέες τεχνολογίες της πληροφορικής, το ίντερνετ, και η εικονική πραγματικότητα⁸. Το ζήτημα εδώ δεν είναι η «άμεση» βία που μπορεί η τεχνολογία να παραγάγει, ότι δηλαδή τα ισχυρά κράτη έχουν φτάσει στο σημείο, ήδη από τα πρώτα χρόνια του Ψυχρού Πολέμου, να κατέχουν όπλα ικανά να αφανίσουν το σύνολο του πληθυσμού της Γης. Το ζήτημα εδώ είναι η αλλοίωση που μπορούν να προκαλέσουν στο υποκείμενο και τον κοινωνικό ιστό οι τεχνολογίες του θεάματος (*Videodrome, The Running Man, Strange Days*). Είναι ο αντίκτυπος που (θα) έχουν στα χέρια της εξουσίας ή του κεφαλαίου οι τεχνολογίες της επιτήρησης (*Brazil, RoboCop, Johnny Mnemonic*). Είναι το τι μέλλει γενέσθαι όταν οι μηχανές γίνουν πιο έξυπνες από εμάς και καταλάβουν την εξουσία (*The Terminator, The Matrix*). Είναι –εδώ, βέβαια, έχουμε μια θεματική που τη χρωστάμε εξολοκλήρου στον Philip K. Dick- στο ποιος και τι μπορεί να ονομάζεται «άτομο» και να έχει συνείδηση και δικαιώματα (*Blade Runner, Total Recall*). Αυτές οι ταινίες- γυρισμένες στο κατώφλι της, κατά τον Ντελέζ, «κοινωνίας του ελέγχου»- δεν καθρεφτίζουν ένα κοινωνικό φαντασιακό που φοβάται πλέον για την ολική εξόντωσή του, αλλά ένα που ανησυχεί για το πώς θα είναι η επιβίωσή του μέσα σε αυτόν τον θαυμαστό, -πλην artificial- καινούριο κόσμο.

Εδώ, καθώς βασικό άξονα της έρευνας πίσω από τα έργα της σειράς *Tomorrow-morrow Land* αποτελεί «η φαντασία της καταστροφής», το πώς φαντάστηκαν την αποκάλυψη και την καταστροφή οι άνθρωποι του 20^{ου} αιώνα, είναι σημαντικό να αναλύσουμε αυτή τη θέαση της τεχνολογίας και του μέλλοντος προσθέτοντας ένα ακόμα παράδειγμα. Προς το παρόν, αναλύσαμε δύο διαφορετικές θεάσεις, ιστορικά το-

⁸ Αξίζει εδώ να αναφερθούμε στην εξαίρεση που επιβεβαιώνει τον κανόνα, αυτή των «βενζινοκεντρικών» *Mad Max*.

ποθετημένες στη δεκαετία του '60 και του '80-'90. Τον φόβο της τεχνολογίας ως όπλο –ο φόβος της Βόμβας της κοινωνίας που βγαίνει από τα συντρίμια του '40- και τον φόβο της τεχνολογίας ως «μέσο υποταγής» –για να το θέσουμε κάπως χονδροειδώς. Όμως, από τα τέλη του 19^{ου} αι. ως και το πρώτο τέταρτο του 20^{ου} αι., συγκεκριμένα ως την αρχή του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, υπήρξε μια ιστορική περίοδος που η τεχνολογία δεν αποτελούσε φόβητρο. Προερχόμενη από τον αισιόδοξο «τεχνολογικό ουτοπισμό» και την «πίστη στο αναπότρεπτο της τεχνολογικής προόδου [...] ως πανάκεια για τα προβλήματα της κοινωνίας⁹» του τέλους του 19^{ου} αι. η αγάπη για την τεχνολογία και το καινούριο στις αρχές του νέου αιώνα είχαν φτάσει στο ζενίθ τους¹⁰. Οι νέες τεχνολογίες, η ορμή του τραίνου, τα «ηλεκτρικά φεγγάρια» των σιδηράδικων που δουλεύουν όλη νύχτα παράγοντας όπλα, οι «φλεγόμενες ρόδες» που σκίζουν τους δρόμους παρουσιάζονταν ως το μέλλον, που ορμητικό σαν ατμομηχανή, ερχόταν με βία να καταστρέψει το παρελθόν και την παράδοση¹¹. «Να δοξάσει το πόλεμο» και «να κατεδαφίσει μουσεία και βιβλιοθήκες, να πολεμήσει την ηθική¹²». Στο *Μανιφέστο του Φουτουρισμού* (1909) ο Filippo Marinetti παρουσιάζει μια εικόνα του μέλλοντος, το μέλλον που πρέπει να σπρώξουμε ώστε άμεσα να γίνει παρόν, που μοιάζει διαμετρικά αντίθετη με αυτήν του Fisher. Εδώ, το μέλλον, ντυμένο με τον μανδύα της τεχνολογίας –μέλλον και πρόοδος της τεχνολογίας βαδίζουν χέρι-χέρι ήδη από τα μέσα του 19^{ου} αι.- μόνο «παγωμένο» δεν μοιάζει. Αντίθετα, έρχεται, σαρώνοντας τα πάντα στο πέρασμά του με την ομορφιά «ενός βρυχώμενου αμαξιού» (ο Marinetti σε όλο το *Μανιφέστο φαίνεται να εγκαινιάζει μια γενεαλογία της «καγκουριάς» και των «κω-9 Αντώνης Λιάκος, Αποκάλυψη, Ουτοπία και Ιστορία, εκδ. Πόλις, Αθήνα, 2012, σελ. 254*

¹⁰ Αξίζει να σημειώσουμε πάντως πως ο σκεπτικισμός σχετικά με τον «τεχνολογικό ουτοπισμό» είναι προφανώς πολύ παλαιότερος από τη δεκαετία του '80. Στον *Θαυμαστό Καινούριο Κόσμο* του Aldus Huxley ο «Ελεγκτής» της δυστοπικής αυτής κοινωνίας δηλώνει πως η «Ιστορία είναι μπουρδες». Η συγκεκριμένη δήλωση είναι πραγματική και ανήκει στον πιο ξακουστό εκπρόσωπο αυτού του κύματος του «τεχνολογικού ουτοπισμού» τον Henry Ford (Λιάκος, *ό.π.*).

¹¹ Προφανώς αυτή δεν είναι η πρώτη φορά που ο άνθρωπος της Νεωτερικότητας έρχεται σε ρήξη, ή νιώθει δυσφορικά εντός της παράδοσης. Ο Μαρξ ήδη το 1846, σε ένα από τα πιο γνωστά αποσπάσματα της *Γερμανικής Ιδεολογίας*, έγραφε πως η παράδοση, «το βάρος των περασμένων γενεών βαραίνει σαν εφιάλτης τα κεφάλια των ζώντων».

¹² Filippo Tommaso Marinetti, *The Futurist Manifesto*, 1909 [pdf] https://www.societyforasianart.org/sites/default/files/manifesto_futurista.pdf (τελευταία επίσκεψη: 05/09/2021)

λο-φτιαγμένων» αμαξιών) «θρεμμένο από φωτιά, μίσος και ταχύτητα» να φέρει το καινούριο. Όπως θα περίμενε κανείς, στον κόσμο της ορμής, οι μόνοι που έχουν θέση είναι οι νέοι: «οι μεγαλύτεροι ανάμεσά μας δεν είναι ακόμα τριάντα» και πιο συγκεκριμένα, οι νέοι άντρες «θέλουμε να δοξάσουμε [...] τη περιφρόνηση προς τις γυναίκες».

Εδώ, ακριβώς λόγω της ζωής του Marinetti και των πολιτικών περιεχομένων που διαφαίνονται στο «Μανιφέστο», αυτής της σύνδεσης μέλλοντος, τεχνολογίας και Ιστορίας ως παράγοντες (agencies) του καινούριου κόσμου, μας δίνεται το πάτημα να περάσουμε στο επόμενο σημείο της ανάλυσης. Είδαμε πως συνήθως στις ταινίες που αναφέρεται η Sontag η πολιτική δεν παίζει μεγάλο ρόλο. Ή μάλλον, για να το θέσουμε καλύτερα, δεν αποτελεί σημείο αναφοράς η (πολιτική) ζωή πριν την εισβολή. Υπάρχει μία υπογείως πολιτική χροιά στις απεικονίσεις των πολιτικών, των στρατιωτικών και των επιστημόνων αλλά ως εκεί. Οι τόποι των ταινιών αποτελούνται από ρεαλιστικές απεικονίσεις των αμερικανικών πόλεων και της υπαίθρου. Στις επόμενες δεκαετίες το σενάριο αλλάζει. Με την πτώση του «Σιδηρού Παραπετάσματος» και το «τέλος των μεγάλων αφηγήσεων» είναι οι αμερικάνικες πόλεις και το πολιτικό σύστημα που μπαίνουν στο στόχαστρο της φαντασίας, δημιουργώντας μια πλούσια ποικιλία από δυστοπικές μελλοντικές αναπαραστάσεις. Πλέον ο κίνδυνος δεν βρίσκεται εκτός των τειχών, αλλά εντός τους.

«Θεέ μου! Αν γινόταν...»

Όταν ο Jameson γράφει, κάπου στα μέσα της δεκαετίας του '80, πως «η πόλη έχει παρακμάσει ή διαλυθεί σε τέτοιο βαθμό που σίγουρα θα ήταν ασύλληπτος στα πρώτα χρόνια του 20^{ου} αι¹.» δεν αναφέρεται σε κάποια από τις κινηματογραφικές εκδοχές των πόλεων που συζητάμε, αλλά στις πραγματικές (αμερικανικές) μητροπόλεις της εποχής. Ο κινηματογραφικός φακός και η φαντασία έρχονται εδώ να μετατρέψουν σε εικόνα αυτή την άποψη που όπως φαίνεται δεν άνηκε αποκλειστικά στον Αμερικάνο θεωρητικό.

Στο *Johnny Mnemonic* (1995) που διαδραματίζεται το 2021, ο ομώνυμος πρωταγωνιστής ταξιδεύει από ένα Πεκίνο που μαστίζεται από κοινωνικές αναταραχές σε ένα οριακά post-apocalyptic Newark μαστιζόμενο από μία καινούρια, νευρωνική επιδημία. Στο ιαπωνικό *Akira* (1988) οι πρωταγωνιστές περιδιαβαίνουν με τις μεγάλες κυβισμούς μηχανές τους –εδώ ίσως επιβιώνει ένα παράδοξο κομμάτι της αγάπης του Marinetti με τα οχήματα- ένα κατεστραμμένο από πυρηνική βόμβα Tokyo, το έτος 2019. Στο *Escape from New York* (1981) ο πρωταγωνιστής καλείται να σώσει τον πρόεδρο των Η.Π.Α. ο οποίος μετά από μία αεροπειρατεία στο προεδρικό αεροπλάνο καταλήγει στη μεγαλύτερη φυλακή του πλανήτη: μία κατεστραμμένη, post-apocalyptic Νέα Υόρκη που αποτελεί ένα αυτόνομο βασίλειο με κυρίαρχο τον «Δούκα» και παλιά αμάξια, τα οποία κινούνται με ατμό, ως μέσα μεταφοράς. Τα ψηλά, τσιμεντένια τείχη που χωρίζουν την πόλη από την υπόλοιπη Αμερική σήμερα βρίσκουν τους απογόνους τους σε πόλεις του Τρίτου Κόσμου, χωρίζοντας τις φαβέλες από τις πολυτελείς γειτονίες και στο θεαματικό –πλην άνευ περιεχομένου- εγχείρημα του προηγούμενου προέδρου της Αμερικής, στα σύνορα με το Μεξικό.

Και βέβαια το Los Angeles... Η ιδιαίτερη πατρίδα του θεάματος, η γενέτειρα και έδρα του Hollywood, δεν θα μπορούσε να μην κατέχει την

¹ Fredric Jameson, *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, εκδ. Verso Books, Λονδίνο / Νέα Υόρκη, 1992, σελ. 33

κορυφή στη βαθμολογία των τοποθεσιών. *Terminator*, *Blade Runner*, *The Running Man* και *Strange Days* προσφέρουν όλα εικόνες από το μέλλον της πόλης στα έτη 2029, 2019, 2017 και 1999 αντίστοιχα. Το Los Angeles του *Terminator* έχει δύο όψεις. Είναι το πραγματικό Los Angeles της εποχής (1984) όπου οι άνθρωποι συνεχίζουν αμέριμνα τις ζωές τους –δουλεύουν, πάνε σε clubs και φλερτάρουν- σε πλήρη άγνοια για την επερχόμενη καταστροφή και είναι και το –αγνώριστο πια- Los Angeles μετά τη κυριαρχία των μηχανών. Σε ένα τεραστίων διαστάσεων set από συντρίμια βλέπουμε γιγαντιαίες, φονικές μηχανές να λιώνουν στο διάβα τους νεκροκεφαλές. Οι ελάχιστοι άνθρωποι επιβιώνουν κρυμμένοι σε άθλια καταλύματα με τον συνεχή φόβο των μηχανών. Βέβαια –εδώ η ταινία μοιάζει να μας κλείνει το μάτι- τα άθλια καταλύματα δεν αποτελούν μοναδικό προνόμιο του μέλλοντος. Ο Terminator (Arnold Schwarzenegger) στο δολοφονικό ταξίδι του στο παρελθόν, διανυκτερεύει σε άθλια μοτέλ παρόμοια με τα μελλοντικά σπίτια των ανθρώπων. Γενικότερα, το *Terminator* διακατέχεται ολόκληρο από αυτό το παιχνίδι με τον χρόνο. Μία πληθώρα από στοιχεία, όπως το μήνυμα στον τηλεφωνητή της πρωταγωνίστριας Sarah O'Connor (“Don’t be shy, machines need love too”) αποκτά νόημα μόνο κάτω από το φως της επερχόμενης καταστροφής. Στο τέλος της ταινίας σε ένα ακόμα παιχνίδι με τον χρόνο, ο Terminator βρίσκει τον θάνατο –ή έστω το αντίστοιχο μηχανικό τέλος- από μηχανές ενός φορντικού εργοστασίου που μοιάζουν με τους αρχαίους, ελαττωματικούς συγγενείς του. Οι «ανελεύθερες» κινήσεις τους, περιορισμένες μόνο σε έναν άξονα, φαίνονται παλαιολιθικές μπροστά στον εξολοθρευτή -τον υπερ-σύγχρονο απόγονό τους- που κινείται ελεύθερα στον χώρο. Ίσως εδώ να βρίσκεται και η ουσία της ταινίας. Σε μία εποχή που ο Δυτικός κόσμος αποχαιρετούσε με αργά βήματα το παλιό φορντικό μοντέλο, η ταινία προειδοποιούσε για αυτούς τους κινδύνους που μπορεί να κρύβονται στις νέες τεχνολογίες, σε μορφές αυτοματισμού και ρομπότ που δεν υποτάσσονται σε έναν μόνο άξονα ή σε κάποιον ανθρώπινο χειριστή, αλλά έχουν ελευθερία κινήσεων και συνείδηση. Πάντως, πέρα από έξυπνα, πλάγια σχόλια όπως αυτό του μοτέλ, η ταινία δεν δείχνει να ενδιαφέρεται ακριβώς για μια πολιτική θέαση των πραγμάτων. Ο κυρίαρχος φόβος εδώ είναι η τεχνολογία και μόνο πλάγια η πολι-

2 James Cameron (Director). (1984). *The Terminator* [film].

τική αυτής. Τουλάχιστον στο πρώτο *Terminator* οι μηχανές παρουσιάζονται ως στυγνοί δολοφόνοι, χωρίς κανένα από αυτά τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά, τα τόσο προσφιλή -κυρίως στον Dick- που θα δούμε παρακάτω.

Από την άλλη, το Los Angeles του *Blade Runner* βρίθει από πολιτικά συγκείμενα. Ήδη από τα πρώτα (εκπληκτικά) πλάνα είναι φανερό το τι μοιάζει να θέλει να μας πει. «Είναι ένας κόσμος», ο κόσμος του 1982 με τις φοβίες του, «που οτιδήποτε μπορούσε να πάει στραβά, πήγε»³ σε απόλυτη συνοχή δηλαδή, με αυτό που πιστεύει ο Dick ότι αποτελεί την αποστολή του συγγραφέα επιστημονικής φαντασίας. «Ο συγγραφέας» γράφει στο εισαγωγικό σημείωμα του *Do Androids dream of Electric Sheep* «δεν βλέπει απλές πιθανότητες, βλέπει τρελές πιθανότητες. Δεν είναι το “αν γινόταν” - είναι “το Θεέ μου! Αν γινόταν...”»⁴. Στο *Blade Runner*, λοιπόν, γρήγορα διαπιστώνει κανείς ότι δεν έχουμε να κάνουμε με έναν κατεστραμμένο κόσμο, σχεδόν πέρα από τα όρια του αναγνωρίσιμου, όπως στην περίπτωση του *Terminator*. Ένα ιπτάμενο αμάξι –πιθανό να έκανε τον Marinetti να λιποθυμούσε από χαρά στη θέα του- διασχίζει το αστικό τοπίο του L.A. Η πόλη απλώνεται, ως εκεί που φτάνει το μάτι, φωτισμένη από εκρήξεις από καμινάδες. Κάτω από τα ιπτάμενα αυτοκίνητα και μέσα στα σοκάκια η πόλη είναι ένα βρώμικο, βροχερό γκέτο. Κι αυτή η βροχή του L.A. φαίνεται ικανή να θρέψει ολόκληρο οικοσύστημα από τους φόβους της εποχής. Παγκοσμιοποίηση, μαζική μετανάστευση και κατάρρευση της εθνικής ταυτότητας: η πόλη είναι γεμάτη από μη-αγγλόφωνους –ασιατικής κυρίως προέλευσης- μετανάστες. Κλιματική κρίση: ένα μήνυμα ακούγεται από τον ουρανό διαφημίζοντας τη «ζωή στις (διαστημικές) αποικίες», η Γη είναι ένας αχανής σκουπιδοτόπος όπου –πέραν ελαχίστων εξαιρέσεων- μόνο οι μη έχοντες τα μέσα να την εγκαταλείψουν, μένουν. Πολυεθνικό κεφάλαιο: η βασική εξουσία του σύμπαντος του Ridley Scott εδρεύει στα κεντρικά της Tyrell Corporation,

3 Steve Rose, “ ‘I’ve seen things you people wouldn’t believe’: what *Blade Runner 2049’s* dystopia tells us about 2017”, *The Guardian*, 2017

https://www.theguardian.com/film/2017/oct/06/blade-runner-2049-dystopian-vision-seen-things-wouldnt-believe?fbclid=IwAR0K95qWck1vNBQGgtniMtw4YWPdH_wjLBX8ATTC06LjhwfEGAn18emWR9c

(τελευταία επίσκεψη: 05/09/2021)

4 Phillip K. Dick, *Το Ηλεκτρικό Πρόβατο (Do Androids Dream of Electric Sheep?)*, μτφρ: Δημήτρης Αρβανίτης, εκδ. Ars Longa, 1985, σελ. 8

σε ένα κτήριο - γιγάντια εκδοχή του Ennis House του Frank Lloyd Wright. Η πόλη είναι γεμάτη από billboards της coca-cola και άλλων εταιρειών. Τεχνολογία και τεχνητή νοημοσύνη: μπορεί οι μηχανές να μη κατέκτησαν τον κόσμο αλλά συνυπάρχουν σε αυτή τη λούμπεν μητρόπολη, δυσδιάκριτες από τους πραγματικούς ανθρώπους (και ίσως σε τελική ανάλυση, όπως θέλει να μας πει ο Dick, όχι και τόσο διαφορετικές). Όλα τα παραπάνω υπάρχουν στο L.A. του *Blade Runner* καθιστώντας το ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα δυστοπίας στη μαζική κουλτούρα. Και σίγουρα ένα από τα πιο διαχρονικά και σημαντικά σε επιρροή έργα ολόκληρου του 20^{ου} αι⁵.

Τέλος, στο *The Running Man* έχουμε ένα Los Angeles, το 2017, κάτω από ένα ισχυρό κράτος, χωρισμένο σε παραστρατιωτικές ζώνες, με ελλείψεις στα βασικότερα αγαθά και την τέχνη, τη μουσική και τις επικοινωνίες να τελούν υπό καθεστώς λογοκρισίας, όπως μας ενημερώνει η ταινία στην αρχή της. Εδώ ο κυρίαρχος φόβος σχετικά με το μέλλον μας δεν είναι οι ανθρωπόμορφες δολοφονικές μηχανές του *Terminator* ούτε οι «ρέπλικες» του *Blade Runner*, αλλά μία άλλη, πολύ πιο αθώα, μορφή μηχανής: η κινηματογραφική κάμερα. Και η δύναμη που πηγάζει μέσω αυτής, το θέαμα και η τεχνολογία του. Ολόκληρη η κοινωνία, χωρισμένη σε δύο διακριτές τάξεις, ενώνεται στην παρακολούθηση του δυστοπικού show “The Running Man”, ένα show που μοιάζει με μία μεταμοντέρνα εκδοχή των αγώνων του ρωμαϊκού Κολοσσαίου. Δεν είναι τυχαίο πως ένας από τους «μονομάχους» εμφανίζεται με μία ρωμαϊκή στολή γεμάτη λαμπάκια και απαγγέλει όπερα. Μεγάλα, ερημωμένα κομμάτια της πόλης αποτελούν το πλατό αυτού του αιμοσταγούς θεάματος όπου οι πρωταγωνιστές κυνηγιούνται από διάφορους «μονομάχους» σε live μετάδοση. Η πόλη, στο μεγαλύτερο κομμάτι της, παρουσιάζει μια εξαθλιωμένη όψη όπου γιγαντό-οθόνες ξεφυτρώνουν μέσα από τα ερείπια, παρέχοντας στους φτωχούς κατοίκους τη δυνατότητα να ασκήσουν το «δικαίωμα τους στο θέαμα», ποντάροντας στοιχήματα στους παίκτες του show.

Φεύγοντας από το Los Angeles, και την Αμερική γενικά, θα ήταν τρομερή παράλειψη να μη δούμε τον κόσμο και τόπο του «αντίπαλου

⁵ Ενδιαφέρον θα είχε μια συγκριτική ανάλυση μεταξύ του *Blade Runner* και του sequel του που βγήκε το 2019. Πιστή στη κίνηση των καιρών, η κλιματική κρίση φαίνεται να απασχολεί πολύ παραπάνω το δεύτερο έργο.

δέους» του *Blade Runner*. Στους συσχετισμούς των ταινιών που αποτελούν case studies για τη παρούσα έρευνα, τα *Mad Max* μαζί με τη ταινία του Scott αποτελούν αναμφισβήτητα τη κορυφή των δυστοπικών, post-apocalyptic ταινιών. Όπως αναφέραμε παραπάνω το κριτήριο της δημοτικότητας αποτελεί βασικό εργαλείο στο πόσο αυτές οι ταινίες καθρεφτίζουν την εποχή τους. Λίγες ταινίες, ειδικά του συγκεκριμένου είδους, μπορούν να περηφανευτούν ότι αντέχουν στο χρόνο. Πολλές φορές οι φόβοι της εκάστοτε εποχής, αυτά τα «Θεέ μου, αν γινόταν...» αποδεικνύονται απλά σενάρια που η εποχή τα ξεπερνάει άδοξα, προσδίδοντας στις ταινίες μια φαιδρότητα στα μάτια των μελλοντικών θεατών⁶.

Εν πάσει περιπτώσει, τα *Mad Max* και *Blade Runner* κρατάνε μία διαχρονική ποιότητα και μία ξεχωριστή θέση στο πάνθεον της μαζικής κουλτούρας. Απόδειξη του παραπάνω αποτελεί πως και οι δύο ταινίες γνωρίσανε πολύ πρόσφατα μία αναβίωση μέσω των sequels τους. Ενώ τα συστατικά της διαχρονικότητας του *Blade Runner* είναι κάπως πιο περίπλοκα, τα συστατικά του *Max* μοιάζουν πιο εύκολα στην ανάλυση τους. Το L.A. του Scott κρατάει, ίσως με μεγάλη δυσκολία, μία «κανονικότητα». Είναι μία μητρόπολη που η ζωή και ο πολιτισμός, με όποιο δυνατό τρόπο, συνεχίζονται. Αντίθετα, στην αχανή, αυστραλιανή έρημο των *Mad Max* ο πολιτισμός αποτελεί, όπως μας δείχνει η πρωτόγονη φυλή της τρίτης ταινίας, μύθο. Ο «παλιός» πολιτισμός γίνεται μύθος, η Γη της Επαγγελίας που οι πιστοί περιμένουν τον Εκλεκτό, στη προκειμένη περίπτωση, τον Max, να τους οδηγήσει πίσω. Οι πρωτόγονοι στην έρημο έχουν μετατρέψει σε λατρευτικό αντικείμενο τα συντρίμια του αεροπλάνου που τους ξέβρασε σε αυτόν τον τόπο⁷. Από αυτή την ιδιαίτερη συν-

⁶ Καλό παράδειγμα του παραπάνω αποτελεί η ταινία *The Lawnmower Man* (1992), ταινία με κεντρικό θέμα τη τεχνολογία της Εικονικής Πραγματικότητας (Virtual Reality). Η ταινία, με αυτό το πάντρεμα θεολογίας, Θεού και μιας παράξενης εκδοχής του μύθου του Ικάρου με τις νέες τεχνολογίες της εποχής καταφέρνει να φτάνει σε ένα μοντέλο cult διδακτισμού γεμάτο κακά γραφικά που αναπαριστούν τον κόσμο της Εικονικής Πραγματικότητας. Αντίστοιχα cult και αστεία μοιάζουν σήμερα, το 2021, τη χρονιά που υποτίθεται ότι η ταινία απεικονίζει, τα γραφικά του ίντερνετ στο *Johnny Mnemonic*.

⁷ Εδώ υπάρχει μία έντονη ομοιότητα με την έννοια του “cargo cult” και τους ιθαγενείς που δημιουργούν και λατρεύουν τα ομοιώματα αεροπλάνων τα οποία εφοδιάζουν τα νησιά τους με προμήθειες, όπως τη παρουσιάζει ο Baudrillard στο βιβλίο του *Η Καταναλωτική Κοινωνία* (μτφρ. Βασίλης Τομανάς, εκδ. Νησίδες, Θεσσαλονίκη, 2005)

θήκη προκύπτει και ο τίτλος της έκθεσης, *Tomorrow-morrow Land*⁸.

Σε απόσταση μερικών χιλιομέτρων μία νέο-αρχαϊκή πόλη, το *Bartertown*, ανθίζει. Η Αυστραλιανή έρημος του προσδίδει μια παράδοξη ομοιότητα με τις πραγματικές αρχαϊκές πόλεις της Μέσης Ανατολής. Η κυβερνήτης της (Tina Turner) μας λέει χαρακτηριστικά πως «όπου υπήρχε έρημος, τώρα υπάρχει μία πόλη. Όπου υπήρχε ληστεία, τώρα υπάρχει εμπόριο. Όπου υπήρχε απελπισία, τώρα υπάρχει ελπίδα. Πολιτισμός.⁹» Στο σύμπαν του *Mad Max* παρακολουθούμε την Ιστορία –το πέρασμα του ανθρώπου από τη Φύση στον Πολιτισμό– να εκτυλίσσεται ξανά από την αρχή με τη διαφορά πως τα μέσα του περιβάλλοντος που διατίθενται για να επεξεργαστούν δεν είναι αποκλειστικά φυσικά αλλά και ανθρώπινα, τα κατάλοιπα από τον προηγούμενο, ανεπτυγμένο πολιτισμό. Φιλοσοφικά, η άνυδρη έρημος των *Mad Max* παρέχει ένα από τα πιο γόνιμα εδάφη για σκέψη. Δείχνει ένα σενάριο του τι θα συμβεί αν για κάποιον λόγο ο σύγχρονος, πολυσύνθετος παγκόσμιος πολιτισμός «βγει από την πρίζα», αν καταρρεύσει αυτό το αχανές δίκτυο της παραγωγής, διανομής και κατανάλωσης, διασκορπισμένο σε ολόκληρη τη Γη, που τον κρατάει σήμερα στα πόδια του. Απαντάει στο τι θα απογίνουν τα απειράριθμα προϊόντα που χρειάζονται βενζίνη, ηλεκτρισμό, μπαταρίες κ.α., εν ολίγοις την παγκόσμια εναρμόνιση του συστήματος, για να λειτουργήσουν. Στο κάστρο-δουλιστήριο του *Mad Max 2* τα ελαστικά από τα φορτηγά καθώς και ένα άχρηστο, παλιό σχολικό λεωφορείο μετατρέπονται σε ύλη για την οχύρωση του «κάστρου». Το πετρέλαιο και η βενζίνη αποτελούν τον «χρυσό» αυτού του σύμπαντος καθώς έχουν επιζήσει κάποια χρηστικά ακόμη αμάξια. Εδώ έρχεται στον νου μία ρήση που αποδίδεται στον Μπρεχτ¹⁰, η οποία λέει πως «θα πρέπει να φανταστούμε κάποιον που προσέρχεται να θαυμάσει» έναν υπολογιστή ή κάποια καλώδια (σε παρόμοιο πνεύμα με το αυθεντικό παράδειγμα των χάλκινων πνευστών) επειδή χρειάζεται και αναζητά χαλκό. Με μία απότομη κατάβαση στη περίφημη πυραμίδα του Maslow η αισθητική απόλαυση, όπως αυτή της μουσικής, έρχεται δεύτερη μπροστά σε άλλες χρήσεις που θα μπορούσε εν δυνάμει να έχει ο χαλκός. Έτσι, λόγω της ένδειας,

8 Για περισσότερα σχετικά με το θέμα βλ. παρακάτω.

9 George Miller (Director) (1985). *Mad Max Beyond Thunderdome*,

10 Τη ρήση την αποδίδει στον Μπρεχτ, ο ποιητής Γιώργος Κοροπούλης στην εισαγωγή της ραδιοφωνικής του εκπομπής *Στοιχεία για την αγορά χαλκού*.

τα πάντα υπόκεινται σε επαναχρησιμοποίηση, απλά σπάνια στα πλαίσια της αρχικής χρήσης που προοριζόταν να έχουν. Χωρίς να χρειαστεί να ταξιδέψουμε μέχρι το φανταστικό σύμπαν του *Mad Max* ένα απλό παράδειγμα αυτής της λογικής είναι τα παλιά, άχρηστα C/D και DVD που χρησιμοποιούνταν συχνά στις αθηναϊκές πολυκατοικίες την προηγούμενη δεκαετία με σκοπό να τρομάζουν τα περιστερία¹¹. Όσον αφορά τους φόβους που εντοπίζονται πίσω από αυτόν τον ιδιαίτερο κόσμο, όπου η βενζίνη αποτελεί το ανώτατο αγαθό, η απάντηση βρίσκεται στην αυστραλιανή πετρελαϊκή κρίση των 1970's. Όπως λέει ο σκηνοθέτης των *Mad Max*, George Miller: «κατά τη διάρκεια του OPEC και της ακραίας πετρελαϊκής κρίσης όπου οι μόνοι άνθρωποι που μπορούσαν να βρουν βενζίνη ήταν οι εργάτες έκτακτης ανάγκης, οι πυροσβέστες [...] και η αστυνομία, πήρε μόλις δέκα μέρες σε αυτήν την πραγματικά ειρηνική πόλη για να πέσει ο πρώτος πυροβολισμός, οπότε σκέφτηκα *τι θα γινόταν αν αυτό συνέβαινε για δέκα χρόνια;*»¹². Η περίπτωση του σύμπαντος των *Mad Max* αποτελεί εξαίρεση στις αναπαραστάσεις της δυστοπίας στα φιλμ επιστημονικής φαντασίας. Φαίνεται πως πολύ πιο εύκολα τείνουμε να φανταστούμε την ακραία αυταρχικοποίηση του κόσμου μας, στο αρχέτυπο ενός οργουελιανού κόσμου, παρά την πλήρη κατάρρευση του υπάρχοντος μοντέλου, μέσω ενός ιδιότυπου “restart” της Ιστορίας. Παρόλα αυτά, ίσως αρκεί η έλλειψη κάτι τόσο απλού και αυτονόητου όπως η βενζίνη, ώστε τα πάντα να παραλύσουν.

Προσωπικά, εντός των πλαισίων των ταινιών που αναφερθήκαμε, είναι αυτή ακριβώς η πιθανότητα που μου φαίνεται η πιο γοητευτική και σίγουρα η πλησιέστερη στη προσωπική μου αισθητική. Το σενάριο που ο «παλιός» πολιτισμός καταρρέει από το βάρος του και μια νέα μυθολογία γεννάται για να τον εξηγήσει. Μία ρωγμή στο ιστορικό συνεχές. Υπάρχει μία παράδοξη ταπεινότητα –ελλείπει καλύτερης λέξης– στο σύμπαν του *Mad Max*, η μετριοπαθής αντίληψη πως σε μία τόσο εξεζητη-

11 Η εν λόγω χρήση των C/D δεν επιβίωσε πολύ καιρό. Τα περιστερία γρήγορα κατάλαβαν την «απάτη» και συνέχισαν να κουτσουλάνε αμέριμνα, εξίσου τα μπαλκόνια των εχόντων και μη-εχόντων C/D.

12 Seb Patrick, “10 Things You May Not Know About The ‘Mad Max’ Films”, *BBC America*, 2016

<https://www.bbcamerica.com/anglophenia/2016/05/10-things-you-may-not-know-about-the-mad-max-films>

(τελευταία επίσκεψη: 05/09/2021)

μένη παγκόσμια κοινωνία σαν τη σημερινή, μια μικρή έλλειψη ή μια διαταραχή στο σύστημα διανομής, μπορεί να προκαλέσει μια τεράστιας κλίμακας κατάρρευση. Υπάρχει μια φράση, η καταγωγή της οποίας αντλεί από τη χριστιανική παράδοση και σχετικά πρόσφατα χρησιμοποιήθηκε ως τίτλος για ένα ντοκιμαντέρ σχετικά με τον Anselm Kiefer, που περιγράφει –στα μάτια μου, ταιριαστά- το premise του Mad Max: “over your cities grass will grow”. Όχι cyborgs όπως στο *Blade Runner* και το *Terminator*, όχι δυστοπικές τεχνολογίες επιτήρησης ή εικονικής πραγματικότητας όπως στα *Strange Days* και *Johnny Mnemonic*, όχι ολόκληρα προσομοιωμένα σύμπαντα όπως στο *Matrix*. Εν ολίγοις κανένα δυστοπικό ανθρώπινο δημιούργημα. Απλά γρασίδι. Ίσως, βέβαια, στην περίπτωση της άνυδρης αυστραλιανής ενδοχώρας του *Mad Max* να έχουμε να κάνουμε με σκέτο χώμα.

Ο Warhol στο σινεμά (*Death and Disaster in America*)

Ψάχνοντας τρόπο να αποτυπώσω σε μορφή εικόνας τις παραπάνω σκέψεις, κατέληξα σε ένα βασικό μοτίβο και μία βασική μεθοδολογία, την οποία επιχείρησα να ακολουθήσω ανεξαρτήτως μέσου (ζωγραφική - εγκατάσταση). Το μεν μοτίβο είναι αυτό του εγκαταλελειμμένου –συχνά και τρακαρισμένου- αυτοκινήτου. Οι δύο βασικές μου αναφορές –συγκεκριμένα στο πεδίο της Ιστορίας της Τέχνης- σχετικά με το αμάξι είναι οι εξής: ο Marinetti και ο Warhol. Σχετικά με τον Marinetti αναφερθήκαμε εκτενέστερα παραπάνω. Αυτό που μου κέντρισε το ενδιαφέρον είναι η οφθαλμοφανής αντίθεση των ιδεών του σε σχέση με τις σύγχρονες προς εμάς ιδέες και αναπαραστάσεις –αναφορικά με το μέλλον μας. Στο πυρήνα του έργου βρίσκεται αυτή η τραυματική μεταβολή των εννοιολογήσεων του μέλλοντος. Διαβάζοντας παραπάνω σχετικά με την εποχή εκείνη οι αντιθέσεις σε σχέση με τη δίκη μας γίνονται ακόμα πιο καθαρές. Τότε «η ίδια η πρόοδος της επιστήμης και της τεχνολογίας ισοδυναμούσε με σύλληψη ενός ολοκαίνουργιου κόσμου¹» τώρα αυτός ο κόσμος φαίνεται με ολοένα και παραπάνω αρνητικές επιπτώσεις που φαίνεται πως αδυνατούμε να διαπραγματευτούμε. Τότε «οι ίδιες οι επιστήμες [...] χαρακτηρίζονταν από μια ισχυρή δοσολογία μελλοντικής προβολής και ουτοπικού πνεύματος, σε αντίθεση με τη σημερινή εποχή όπου [...] αντιμετωπίζονται με φόβο²» Το αμάξι, αρχικά εκθαμβωτικό επίτευγμα «πιο όμορφο από τη Νίκη της Σαμοθράκης» κατά Marinetti, καθρεφτίζει αυτή τη πορεία της σχέσης μας με τη τεχνολογία. Ο Henry Ford, ο πασίγνωστος αυτοκινητοβιομήχανος της ομώνυμης εταιρείας, και ίσως μία από τις σημαντικότερες φιγούρες του 20^{ου} αι., φαίνεται μέσα από τα κείμενά του να συνηγορεί σε πολλά με τον Marinetti, γράφοντας π.χ. πως «ο κόσμος των μηχανών θα εκπληρώσει στον κόσμο αυτό που οι άνθρωποι

1 Λιάκος, ό.π., σελ. 252

2 Ό.π., σελ. 255

δεν κατάφεραν³» ή δηλώνοντας σε νεαρή ηλικία –δήλωση που αργότερα ανακάλεσε μερικώς- πως «η ιστορία είναι μπούρδες (history is bunk)⁴».

Η δεύτερη αναφορά, ο Warhol, ενώ σίγουρα είναι πιο εμφανής στα έργα –όλη η σειρά *Disasters* είναι αναφορά στο έργο του- νιώθω πως δε βρίσκεται εντός του κειμένου. Ή μάλλον νιώθω πως βρίσκεται ως τώρα στο κείμενο μέσω μίας υπόγειας διόδου. Το στοιχείο που, στα μάτια μου τουλάχιστον, καθρεφτίζει τον Warhol είναι η επιλογή των ταινιών που αναλύσαμε παραπάνω. Όλες τους αποτελούν προϊόντα της μαζικής κουλτούρας. Είναι η επιλογή, ο αστερισμός των αντικειμένων ανάλυσης του κειμένου να είναι ως επί το πλείστον προϊόντα μαζικής κουλτούρας. Στο βαθμό που το ενδιαφέρον του κειμένου βρίσκεται στη καταστροφή, η προσέγγισή μας θα μπορούσε να πάρει εντελώς διαφορετικά χαρακτηριστικά. Θα μπορούσαν να αναλυθούν ευθέως τα ψυχικά χαρακτηριστικά αυτής. Όμως, αποτελεί θέση μας, πως σε μία εποχή όπως η δική μας, όπως και στο προηγούμενο αιώνα άλλωστε, ένα από τα πιο εύφορα χωράφια, ανάλυσης αποτελεί αυτό το πεδίο που κέντρισε και το ενδιαφέρον των Warhol και Sontag, η μαζική κουλτούρα. Εδώ ερχόμαστε κοντά στον Jameson όταν δηλώνει πως «η αφήγηση (narrative) αποτελεί έναν πολύ θεμελιώδη χώρο για τη κατανόηση της πραγματικότητας⁵». Το έργο του Warhol συχνά έπαιρνε ακριβώς αυτή τη χροιά: της έρευνας του «ζοφερού» στοιχείου -του ενστίκτου του Θανάτου κατά Freud- που βρίσκεται, συχνά όχι σε φανερή θέση, στην μαζική κουλτούρα. Από την εμμονή των εφημερίδων της εποχής του, αλλά και της δίκης μας, να αναπαράγουν εικόνες καταστροφής, τροχαίων κλπ. στα πρωτοσέλιδά τους ως τις ταινίες επιστημονικής φαντασίας που αναλύσαμε, με την έφεσή τους προς τη γλαφυρή περιγραφή της καταστροφής και της μελλοντικής δυστοπίας. Μέσω της χρήσης των πολλαπλών επαναλήψεων η καταστροφή χάνει το νόημά της, αποσπάται από το αρχικά βαρύ ψυχολογικό φορτίο της, αποκτά έναν χαρακτήρα ψυχαγωγικής φύσης. Με τα λόγια του ίδιου του Warhol σε μία συνέντευξή του το 1963: «όταν δει κανείς μια φρικιαστική εικόνα ξανά και ξανά, αυτή δεν έχει πλέον τον ίδιο αντίκτυπο».

³ Ο.π., σελ. 258

⁴ Ο.π., σελ. 259

⁵ Frederic Jameson, *How to adapt to cultural change*, 2015 (video) https://www.youtube.com/watch?v=6oK0W1GI36s&ab_channel=FUNDACI%C3%93NJUANMARCH (τελευταία επίσκεψη: 05/09/2021)

Είναι αυτή την διαδικασία που κατέστησε εμφανή ο Warhol, στη σειρά *Death and Disaster in America*, παρουσιάζοντας επαναλήψεις του ίδιου μακάβριου θέματος. «Μου αρέσει να είναι τα πράγματα ακριβώς τα ίδια, ξανά και ξανά⁶» είχε δηλώσει. Η ίδια διαδικασία δεν επιτελείται όταν οι συλλογικοί μας φόβοι περί αποκάλυψης μετουσιώνονται σε box-office ταινίες; Την ίδια διαδικασία δεν ερευνά εν τέλει και η Sontag στο δοκίμιό της; Ποιά είναι αυτή η ανάγκη που οδηγεί, ανάμεσα στα υπόλοιπα δημοφιλή είδη του κινηματογράφου, να φυτρώνουν αυτά τα μεταλλαγμένα «άνθη του κακού», οι δυσοίωνες προβολές μας για το μέλλον; Μία εξήγηση που ίσως ρίχνει φως στους λόγους που ωθούν τους ανθρώπους προς αυτή την επανάληψη του «φρικιαστικού» είναι πως «επαναλαμβάνουμε τραυματικά γεγονότα, προκειμένου να τα ενσωματώσουμε σε μια ψυχική οικονομία, μια συμβολική τάξη⁷». Ίσως αυτός είναι και ο λόγος που «άνθισαν» οι ταινίες δυστοπίας την εποχή που «άνθισαν». Όσο πιο ακατανόητος και τρομακτικός γίνεται ο κόσμος τόσο μεγαλύτερη η ανάγκη να δημιουργήσουμε καλλιτεχνικά αντικείμενα στην προσπάθειά μας να επιδιορθώσουμε τη ψυχική μας οικονομία. Ο Kurosawa σε μία από τις ιστορίες του έργου του *Dreams*, τοποθετεί τον ήρωα του, στον απόηχο ενός πυρηνικού ολοκαυτώματος, ανάμεσα σε γιγάντια φυτά να μας απαντήσει πως «εξαιτίας του ολέθρου, ανθίζουν αυτά τα παράξενα λουλούδια⁸». Πιστεύω πως η χρήση της χλωρίδας στα έργα της σειράς *Disasters* έχει την πηγή της στο παραπάνω απόσπασμα. Η φύση επιβιώνει της «αποκάλυψης», γυρνά ωστόσο σε μία προ-ιστορική κατάσταση που δεν είναι πλέον «φιλική». Το πεδίο που αντλούμε με ευκολία, χάρη στη τεχνολογία, τους πόρους μας, μετατρέπεται στη γεμάτη κρυμμένους κινδύνους και ελάχιστους πόρους, φύση των μακρινών προγόνων μας.

⁶ Συλλογικό, *Η τέχνη από το 1900, Μοντερνισμός - Αντιμοντερνισμός - Μεταμοντερνισμός*, μτφρ. Ιουλιάν Τσολακίδου, εκδ. Επίκεντρο, Αθήνα, 2018, σελ. 534

⁷ Ο.π.

⁸ Akira Kurosawa (Director) (1990), *Dreams* [film], Warner Bros. Pictures

Ένα μουσείο Ατυχημάτων

Όσον αφορά τη μεθοδολογία που ακολουθήθηκε, η εστίαση στάθηκε στο πώς, μέσω της διαδικασίας της παραγωγής του έργου, προσεγγίζεται μία ποιητική της καταστροφής. Αυτή η διαδικασία έπαιρνε άλλη μορφή, ανάλογα πάντα με το υλικό του έργου. Με ενδιαφέρει το πώς η αποκάλυψη, από ένα ψυχικά τραυματικό γεγονός μετατρέπεται, μέσω των αναρίθμητων επαναλήψεών της, σε μία εικόνα εν τέλει *αισθητική*. Αυτός είναι και ο λόγος που όλα τα έργα της παρούσας ενότητας, της σειράς *Disasters*, το σχέδιο στον τοίχο και η εγκατάσταση, ενώ είναι όλα αναπαραστατικά, ταυτόχρονα κάποια (συμβολική) «καταστροφή» έχει επέλθει καθιστώντας το θέμα τους στα όρια του αναγνωρίσιμου. Στο έργο *Beyond Unremitting Banality and Inconceivable Terror I*, που βρίσκεται κολλημένο στο τοίχο, η καταστροφή δεν αναπαριστάται στο θέμα, αλλά είναι η ίδια η λογική του σχεδιασμού του, που προέκυψε από μία διαλεκτική σχεδίου - σκισίματος - επανακόλλησης που φέρει την καταστροφή. Αντίθετα, στα έργα υπό τον τίτλο *Disasters* η καταστροφή υπάρχει κυρίως στο περιεχόμενο του έργου. Το θέμα του έργου χάνει την ευκρίνειά του, ακριβώς όπως έκανε ο Warhol τυπώνοντας τις μεταξοτυπίες με τρόπο ώστε πολλές φορές το θέμα να μη διακρίνεται καθαρά. Τα εγκαταλελειμμένα αμάξια, είναι ζωγραφισμένο με έντονα χρώματα, αλλά ταυτόχρονα, πάντα με σχεδόν μόνο ένα χρώμα τη φορά, από όπου το κάθε έργο αντλεί και το τίτλο του. Η πρόθεση εδώ είναι η ίδια με τη διαδικασία παραγωγής. Το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από το κυρίως θέμα του έργου, το *τι απεικονίζεται*, σε κάποιο μορφολογικό στοιχείο όπως το χρώμα. Δεν έχει πλέον σημασία τι είναι αυτό που βλέπουμε, στην προκειμένη περίπτωση, ένα εγκαταλελειμμένο, εκτροχιασμένο αμάξι, αλλά με τι χρώμα. Τα φυτά που επικαλύπτουν τα αμάξια είναι ζωγραφισμένα με αναφορές σε παλαιότερες παραδόσεις όπως αυτή της χειρονομιακής ζωγραφικής ή της pop art. Αποσκοπούν κι αυτά, όπως οι τίτλοι, στη μετατόπιση της προσοχής του θεατή από το κυρίως θέμα, έτσι που αυτό

καταλήγει να διακρίνεται με δυσκολία καθώς έχει επέλθει μία ακόμα καταστροφή. Εν τέλει, η μεθοδολογία και η αισθητική της παρούσας ενότητας θα μπορούσε να συνοψιστεί εντός αυτής της «αισθητικής της καταστροφής» στην οποία αναφέρεται η Sontag. Κύριο πεδίο αυτής της αισθητικής αποτελεί «η παράδοση ομορφιά που μπορεί να βρεθεί [εκεί που] προκαλείται όλεθρος, όπου δημιουργείται χάος¹». Σε αντίθεση όμως με τις ταινίες στις οποίες αναφερθήκαμε στα παρόντα «καρέ» ο άνθρωπος απουσιάζει εντελώς. Δεν υπάρχει κάποιος πρωταγωνιστής αλλά Mel Gibson ή Harrison Ford. Θα μπορούσε ίσως να υπάρξει η άποψη πως πρωταγωνιστεί η τεχνολογία αλλά και αυτή, όπως είδαμε, δεν παίζει τον ρόλο που δημιουργήθηκε να παίζει. Τον ρόλο που διαφύλασσε για αυτήν ο Marinetti. Εν τέλει, η πιο ταιριαστή τοποθέτηση είναι πως πρωταγωνιστεί η ίδια η καταστροφή ή, μάλλον καλύτερα, τα συντρίμια που αυτή αφήνει πίσω, δυσδιάκριτα πίσω από αυτά τα «λουλούδια του ολέθρου».

Κλείνοντας, μία τελευταία επιρροή που αξίζει αναφορά στο κείμενο είναι ο φιλόσοφος Paul Virilio και συγκεκριμένα ο Virilio του *Προπατορικού Ατυχήματος*. Εκεί ο Γάλλος φιλόσοφος μας προσφέρει ένα διαφορετικό εργαλείο στο πώς θα μπορούσαμε να ερμηνεύσουμε αυτό το άλμα από τον τεχνολογικό ουτοπισμό των αρχών του 20ου αι. στη δική μας εποχή. Όπως λέει: «να επινοείς το τραίνο, είναι να επινοείς το σιδηροδρομικό ατύχημα του εκτροχιασμού. Να επινοείς το ιδιωτικό αυτοκίνητο, είναι να παράγεις τη τηλεσκόπηση εν σειρά στον αυτοκινητόδρομο²». Κάνοντας ένα λίγο ριψοκίνδυνο (και ίσως λίγο λογοτεχνικό) άλμα, το σκεπτικό του Virilio θα μπορούσε να επεκταθεί πέρα από το πεδίο των τεχνολογικών ανακαλύψεων σε αυτό των ανθρώπινων κοινωνιών. Η «εφεύρεση» της μοντέρνας κοινωνίας, μιας κοινωνίας που «τρέφεται» σε συντριπτικό βαθμό με ορυκτά καύσιμα είναι η «εφεύρεση» της κλιματικής κατάρρευσης. Ή, θα μπορούσε κανείς να πει, των καταρρεύσεων όλων των ειδών. Π.χ. ο φανταστικός κόσμος του *Mad Max* αποτελεί κι αυτός -σε μία μακροσκοπική κλίμακα- εφεύρεση που προκύπτει από τον σύγχρονο -πραγματικό- βενζινοκίνητο πολιτισμό μας. Όταν ο Marinetti ευαγγελίζεται με τόσο πάθος αυτόν τον καινούριο κόσμο υπό μία έννοια

¹ Sontag, *ό.π.*, σελ. 44

² Paul Virilio, *Το προπατορικό ατύχημα*, μφρ. Τομανάς Βασιλής, εκδ. Νησίδες, Θεσσαλονίκη, 2005, σελ. 20

φέρει στον κόσμο και την κατάρρευσή του. Ενδεχομένως, είναι οι τεραστίων διαστάσεων δυνατότητες που δημιούργησε ο κόσμος της Μοντερνικότητας -αυτή η άνευ προηγουμένου έκρηξη, σχεδόν σε όλα τα πεδία της ζωής- που έκαναν τόσο θελκτικές τις φαντασιακές αποτυπώσεις της καταστροφής του. Αντίστοιχα, και λόγω της διαφοράς κλίματος των εποχών, οι ταινίες που αναλύσαμε παραπάνω είναι κι αυτές ποτισμένες από το πνεύμα του Virilio με τη διαφορά ότι αυτές δείχνουν να έχουν αναγνώσει το μάθημα της εφεύρεσης του ατυχήματος με μία μάλλον φοβική διάθεση. Αυτό διαγράφεται έντονα στο *Terminator*. Η ταινία μοιάζει να μας λέει πως στο σύντομο μέλλον οι τεχνολογικές εφευρέσεις δεν θα είναι απλά εφευρέσεις ατυχημάτων, αλλά θα εφεύρουν το *μέγιστο ατύχημα*, το ατύχημα που θα σημάνει το τέλος του ίδιου του ανθρώπου³. Ίσως στον Virilio να μπορούσε να αναζητηθεί και η απάντηση στο γιατί, στα έργα του *Tomorrow-morrow Land*, η εστίαση έγινε μόνο στο "hardware" αυτής της «φαντασίας της καταστροφής», αφήνοντας απ' έξω το "software". Αντίθετα με τη σημερινή εποχή που ολοένα και ταχύτερα γίνεται πιο άυλη και πιο ψηφιακή, η έμφαση στη παρούσα σειρά έργων δόθηκε στην υλική πλευρά του θέματος, στον «σκελετό» και όχι τον «εγκέφαλο» της τεχνολογίας. Στο σύμπαν του *Tomorrow-morrow Land*, δεν επιβιώνουν τα pixels αλλά μόνο η ύλη, έτοιμη να υιοθετήσει νέες μορφές χρήσης.

Αναβιώνοντας το πνεύμα του τεχνολογικού οπτιμισμού που αναλύσαμε παραπάνω, θα μπορούσαμε να πούμε πως ίσως το "software" να αποτελεί και το μίτο της Αριάδνης, για τον δρόμο έξω από τον λαβύρινθο των ατυχημάτων. Τα «έξυπνα» αμάξια του μέλλοντος ίσως καταφέρουν να καταστήσουν την έννοια του ατυχήματος απαρχαιωμένη. Από την άλλη πλευρά, πιστοί στο πνεύμα της καχυποψίας προς τη τεχνολογία και το μέλλον που είδαμε πάλι παραπάνω, μάλλον μοιάζει πιθανότερο να ανακαλυφθούν νέα περιεχόμενα στην παραπάνω έννοια, παρά να εξαφανιστεί.

Σκέφτομαι την παρούσα ενότητα έργων κοντά στη λογική του «μουσείου των ατυχημάτων» που αναφέρει ο Virilio. Σε αντίθεση με τον Marinetti, το αμάξι εδώ δεν αναπαρίσταται ως αυτή η έκρηξη δύναμης, το «ζωντανό» αμάξι που βρυχάται διασχίζοντας τους θαυμαστούς αυτοκινητόδρομους του Μοντερνισμού. Δεν αποτελεί πρόθεσή μου να το ³ Αντίστοιχες προειδοποιήσεις φαίνεται να κρύβουν και άλλα έργα όπως π.χ. το *Matrix*.

αποτυπώσω ως ένα επίτευγμα ικανό να προκαλέσει δέος. Όμως, ταυτόχρονα, στην πραγματικότητα, δεν με ενδιαφέρει ούτε η στιγμή της ζωής του αμαξιού που απεικονίζει ο Warhol. Δεν με ενδιαφέρει εκείνη η εκρηκτική στιγμή του δυστυχήματος, ούτε ο πανικός που προκαλείται λίγες στιγμές μετά. Η στιγμή που με ενδιαφέρει έρχεται πολύ αργότερα. Μάλλον σε ένα ακαθόριστο μετά. Ακόμα κι αν τα έργα έχουν μορφολογικά στοιχεία κοντά στο action painting, επ' ουδενί δεν βρίσκεται εντός των προθέσεών μου να ζωγραφίσω τη δράση. Η στιγμή που μας αφορά έρχεται όταν αρχίζει το «γρασίδι να φυτρώνει», όταν η φύση, αδιάφορη, έρχεται να καταπιεί το αμάξι. Η μόνη δράση που μας ενδιαφέρει εδώ είναι η υπερβολικά αργή -σε σχέση με τη ταχύτητα των αυτοκινούμενων- δράση της εντροπίας. Αυτός είναι και ο λόγος που ενώ αρχικά η ιδέα σχετικά με τη παρούσα πτυχιακή ήταν βασισμένη στις ταινίες sci-fi που αναλύσαμε παραπάνω τελικά αυτό το σχέδιο εγκαταλείφθηκε. Ενώ με γοητεύει έντονα αυτή η «αισθητική της καταστροφής» που αναφέραμε, τελικά, η στιγμή που η καταστροφή συντελείται -ίσως ακριβώς λόγω αυτού του υπερκορεσμού καταστροφής στη πολιτισμική παραγωγή τα τελευταία πενήντα χρόνια τουλάχιστον ή ίσως λόγω των συμπυκνωμένων καταστροφών και κρίσεων της τελευταίας διετίας- μου περνάει κατά κάποιον τρόπο αδιάφορη. Νιώθω πως μία ποιητική σε σχέση με τα συντρίμια, μια ποιητική που έχει τις ρίζες της στην παράδοση του Ρομαντισμού και επιβιώνει με ένα παράδοξο τρόπο σε ταινίες όπως τα *Mad Max*, βρίσκεται πολύ πιο κοντά μου. Είναι κοντά σε αυτή την «παγωμένη αίσθηση» της ελεύθερης πτώσης στο διάστημα, που περιγράψαμε στην αρχή του τρίτου κεφαλαίου, αλλά όχι στη μορφή μιας ανιστορικής πόλης σαν αυτής του *Dark City*. Με γοητεύει πολύ περισσότερο η ανιστορικότητα της φύσης. Εν τέλει, ίσως το παρόν εγχείρημα μπορεί να ειπωθεί ως μία περιήγηση σε αρχαϊκά συντρίμια, παρόμοια με αυτές που έκαναν οι ρομαντικοί ευρωπαίοι του 19ου αιώνα στην Ελλάδα και τη Μέση Ανατολή. Μόνο που στη δική μας περίπτωση τα «αρχαϊκά συντρίμια» δεν είναι πήλινα αγγεία και μαρμάρινα αγάλματα που μισο-διαγράφονται μέσα από το χώμα αλλά «φάτσες» αμαξιών, ελαστικά και κεραίες.

Η επιλογή του τίτλου της έκθεσης βρίσκεται στον πυρήνα των παραπάνω σκέψεων. Καθώς όλη η έρευνα επικεντρώθηκε σε αυτή τη φαντασία του μέλλοντος, ήταν φυσικό ο τίτλος να παραπέμπει κι αυτός

εκεί. Η «γη του αύριο», το *Tomorrow-morrow Land*, είναι η συμπύκνωση του πεδίου της παρούσας έρευνας. Βρίσκεται μακριά από την ουτοπία των φουτουριστών και εγγύτερα στο παράδειγμα του *Mad Max*. Αντίστοιχα και στην επιδαπέδια εγκατάσταση *Beyond Unremitting Banality and Inconceivable Terror II*⁴, ο τίτλος υποδεικνύει αυτή τη διαφορά στον χρόνο. Η στιγμή που αποτυπώνεται, ο πλαστικός προφυλακτήρας του αυτοκινήτου που από μέσα του βγαίνουν φύλλα φοίνικα βρίσκεται πολύ αργότερα από τη σύγκρουση και την καταστροφή. Περαιτέρω, μου άρεσε πως, ηχητικά, το *Tomorrow-morrow Land*, παραπέμπει συνειρμικά σε φεστιβάλ και πάρκα αναψυχής: υπάρχει η πασίγνωστη Disneyland καθώς και το Tomorrowland, ευρωπαϊκό φεστιβάλ ηλεκτρονικής μουσικής. Σε τελική ανάλυση, τα φιλμ που αναλύσαμε, αυτές οι ζοφερές ματιές στο μέλλον μας, αποτελούν προϊόντα ψυχαγωγίας. Γιατί μπορεί η αποστολή του συγγραφέα (ή/και του σεναριογράφου) να είναι, σύμφωνα με τον Dick, να αναλύσει αυτές τις παρανοϊκες σκέψεις, τις «τρελές πιθανότητες» που προκύπτουν από το «Θεέ μου, αν γινόταν», όμως η δουλειά του Hollywood, του σκηνοθέτη και των παραγωγών είναι αυτό το «Θεέ μου, αν γινόταν» να μεταμορφωθεί σε επιτυχία, τουλάχιστον με οικονομικούς όρους. Το 1935, πολύ πριν την άνθιση του είδους των ταινιών που αναλύσαμε εδώ, ο Walter Benjamin έγραφε πως: «η ανθρωπότητα [...] έχει γίνει θέαμα για τον εαυτό της. Η αλλοτρίωσή της έχει φτάσει σε τέτοιο σημείο, που την οδηγεί να βιώνει την ίδια της την καταστροφή σαν αισθητηριακή απόλαυση πρώτου μεγέθους⁵».

4 Τόσο η εγκατάσταση στο πάτωμα, όσο και η τοιχογραφία φέρουν τον ίδιο τίτλο, που αποτελεί αναφορά στις αρχικές γραμμές του δοκιμίου της Sontag. Η επιλογή να χρησιμοποιηθεί ο τίτλος δύο φορές αφορά σε αυτή ακριβώς την αναπαραγωγή των ταινιών που αναφέραμε.

5 Walter Benjamin, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*, μτφρ. Τερζάκης Φώτης, εκδ. Επέκεινα, Τρίκαλα, 2013



Mad Max 2 (1981)



Η εφεύρεση του πετρελαίου είναι και η εφεύρεση των εκρήξεων, παραφράζοντας ελαφρώς τον Virilio.



Day and night it's pumping



Το οχυρό-δηλυστήριο





Blade Runner (1982)



The Running Man (1987)



Mad Max Beyond Thunderdome (1985)

Το μέλλον, σύμφωνα με το Hollywood, φαίνεται πως θα είναι γεμάτο από εκρήξεις.



Johnny Mnemonic (1995)



RoboCop (1987)



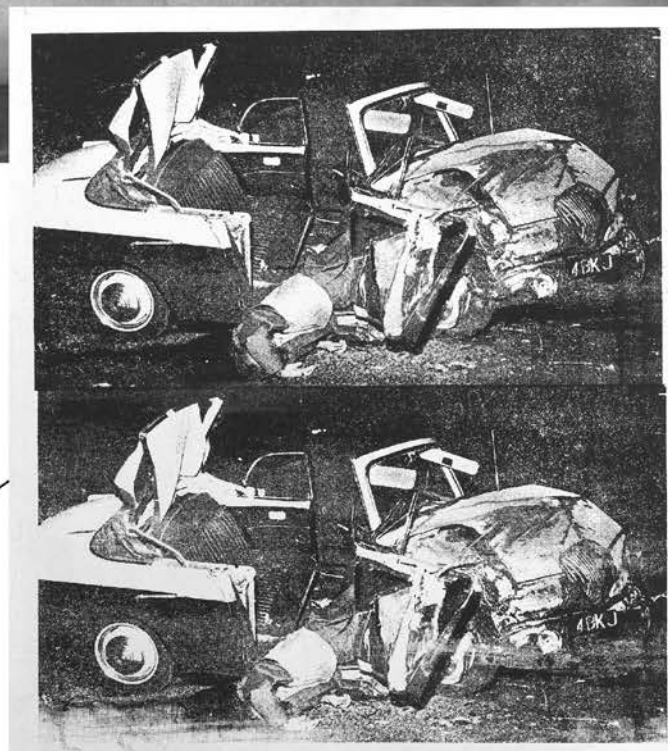
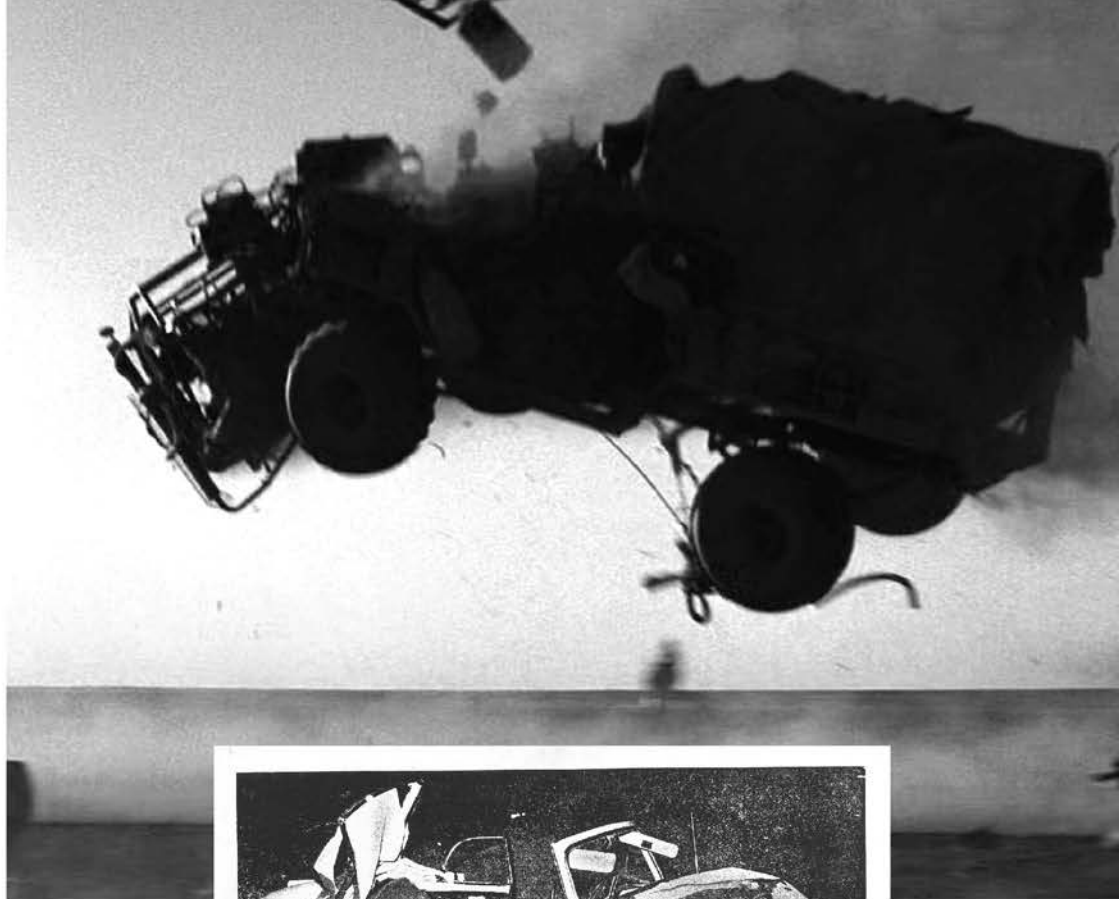
Terminator 2: Judgment Day (1991)



Η κλιμάκωση της δράσης: η τελική σύγκρουση της ταινίας. Ο Max θυσιάζεται ώστε να καταφέρει η φυλή των πρωτόγονων να ταξιδέψει στη Tomorrow-Morrow Land. Τα οχήματα παίζουν καθοριστικό ρόλο στη τριλογία των *Mad Max*. *Mad Max Beyond Thunderdome* (1985)



Andy Warhol, *Green Disaster* (*Green Disaster Twice*), ακρυλικά και μελάνι μεταξοτυπίας σε καμβά, 121.9x106 εκ., 1963 (από τη σειρά *Death and Disaster in America*)*



*ασπρο-μαυρή αναπαραγωγή

Βιβλιογραφία

Benjamin Walter, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*, μτφρ. Τερζάκης Φώτης, εκδ. Επίκεινα, Τρίκαλα, 2013

Dick Phillip K., *Το Ηλεκτρικό Πρόβατο (Do Androids Dream of Electric Sheep?)*, μτφρ: Αρβανίτης Δημήτρης, εκδ. Ars Longa, Αθήνα, 1985

Fisher Mark, *Καπιταλιστικός Ρεαλισμός, Υπάρχει άραγε εναλλακτική;*, μτφρ. Πανταζάκος Θέμης, εκδ. Futura, Αθήνα, 2015

Hobsbawm Eric, *Η εποχή των άκρων, Ο σύντομος εικοστός αιώνας (1914-1991)*, μτφρ. Καπετανγιάννης Βασίλης, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 2010

Jameson Fredric, *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, εκδ. Verso Books, Λονδίνο / Νέα Υόρκη, 1992

Marinetti Filippo Tommaso, *The Futurist Manifesto*, 1909 [pdf]

Sontag Susan, *The Imagination of Disaster*, Commentary Magazine, Νέα Υόρκη, 1965

Steyerl Hito, *Της οθόνης οι κολασμένες*, μτφρ. Κυρίτση Κριστιάνα - Ρέγκας Στέφανος, εκδ. Τοποβόρος, Αθήνα, 2018

Virillo Paul, *Το προπατορικό ατύχημα*, μτφρ. Τομανάς Βασίλης, εκδ. Νησίδες, Θεσσαλονίκη, 2005

Λιάκος Αντώνης, *Αποκάλυψη, Ουτοπία και Ιστορία*, εκδ. Πόλις, Αθήνα, 2012

Συλλογικό, *Η τέχνη από το 1900, Μοντερνισμός - Αντιμοντερνισμός - Μεταμοντερνισμός*, μτφρ. Ιουλία Τσολακίδου, εκδ. Επίκεντρο, Αθήνα, 2018

Άρθρα

Patrick Seb, "10 Things You May Not Know About The 'Mad Max' Films", *BBC America*, 2016
<https://www.bbcamerica.com/anglophenia/2016/05/10-things-you-may-not-know-about-the-mad-max-films>
(τελευταία επίσκεψη: 05/09/2021)

Rose Steve, " 'I've seen things you people wouldn't believe': what *Blade Runner 2049's* dystopia tells us about 2017", *The Guardian*, 2017
https://www.theguardian.com/film/2017/oct/06/blade-runner-2049-dystopian-vision-seen-things-wouldnt-believe?fbclid=IwAR0K95qWck1vNBQGgtNiMtw4YWPdH_wjLBX8ATTC06LjhwfEGAn18emWR9c
(τελευταία επίσκεψη: 05/09/2021)

Video

Cameron James (Director). (1984). *The Terminator* [film]

Jameson Fredric, *How to adapt to cultural change*, 2015 (video)
https://www.youtube.com/watch?v=6oK0W1GI36s&ab_channel=FUNDACI%C3%93NJUANMARCH
(τελευταία επίσκεψη: 05/09/2021)

Kurosawa Akira (Director) (1990), *Dreams* [film], Warner Bros. Pictures

Miller George (Director) (1985), *Mad Max Beyond Thunderdome*

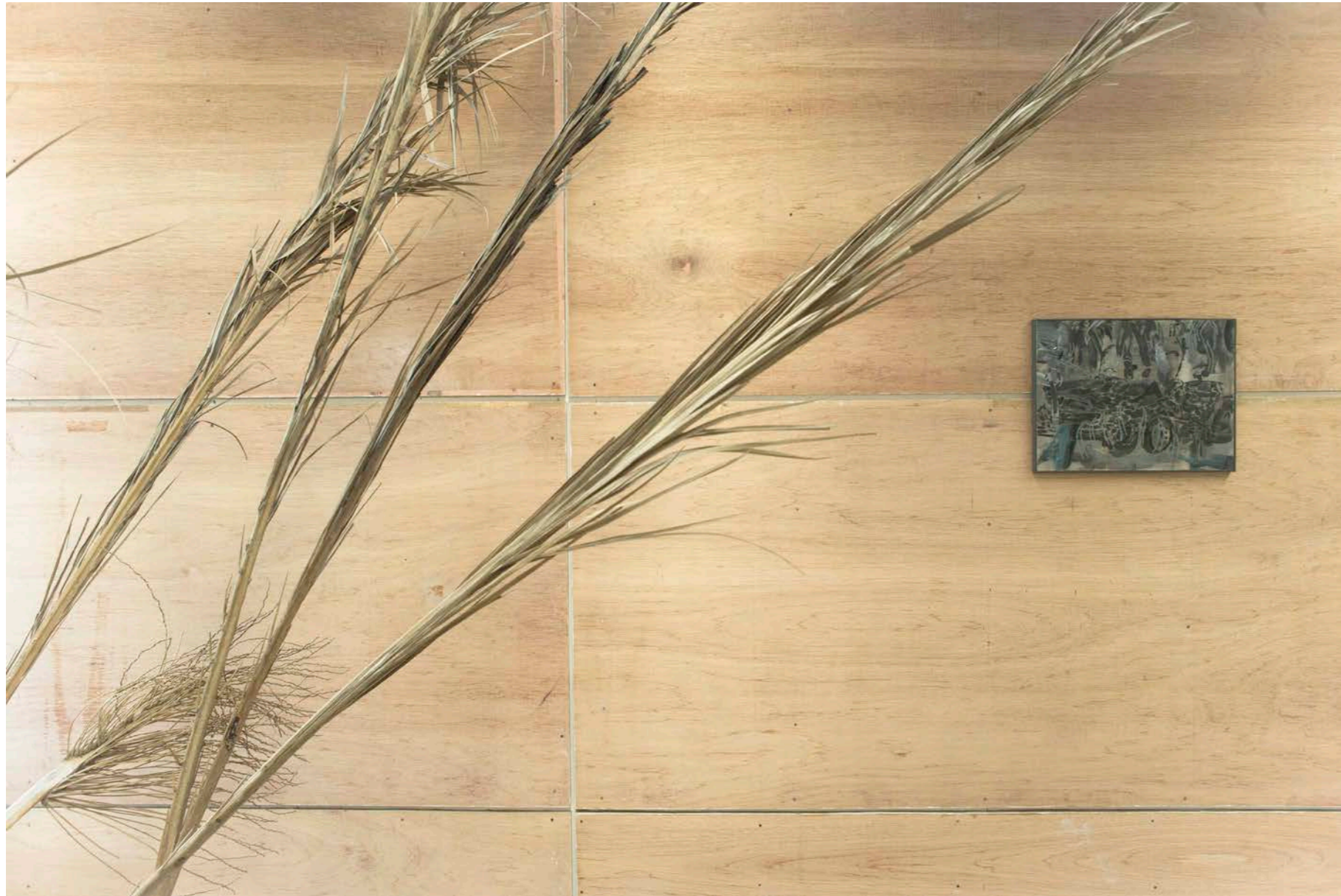
Mondi (2012). *V feat. ΛΕΞ*, Θεσσαλονίκη [song]
https://www.youtube.com/watch?v=wxUFTVzMn4Q&ab_channel=VoreiaAsteriaOfficial
(τελευταία επίσκεψη: 16/09/2021)

VASILIS GALANIS

Tomorrow morrow Land

Tomorrow-morrow Land consists of eight paintings titled Disasters, a mural and an installation. If “whole societies [are] falling”, the body of work presented here is more concerned with the collision rather than the fall, and maybe, even more, with its ruins left behind, years later.

From Modernism’s take-off and Marinetti’s “roaring motor-cars” to the rough landing into the post-apocalyptic, Australian inland of Mad Max, cars, as a symbol, reflect this trajectory of the relationship between Humanity and Technology, and how the former imagined its future, through the lens of the latter.



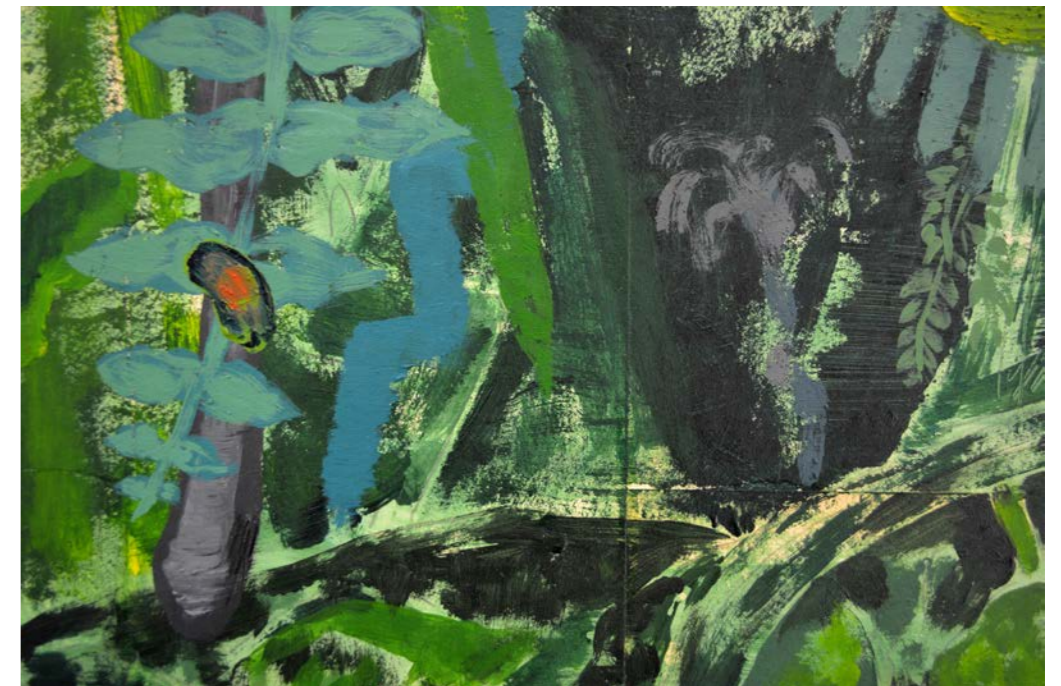
Tomorrow-morrow Land,
Installation View, 2021



Tomorrow-morrow Land,
Installation View, 2021



Yellow Disaster (Yellow Disaster Twice), Acrylic and sand on paper mounted on wooden board, 90x60 cm. (diptych)



Green Disaster, Acrylic and sand on paper mounted on wooden board, 60x45 cm., 2021



Purple Disaster, Acrylic and sand on paper mounted on wooden board, 60x45 cm., 2021



Beige Disaster, Acrylic and sand on paper mounted on wooden board, 60x45 cm., 2021



Installation views of "Tomorrow-morrow Land", Analog Photography



left: *Blue Disaster*, acrylic and sand on paper, mounted on wooden board, 60x45 cm., 2021



right: *Black Disaster*, acrylic and sand on paper, mounted on wooden board, 60x45 cm., 2021



Red Disaster, Acrylic and sand on paper mounted on wooden board, 60x45 cm., 2021



Tomorrow-morrow Land,
Installation View, 2021

