

ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



ATHENS SCHOOL OF FINE ARTS
SCHOOL OF FINE ARTS
DEPARTMENT OF FINE ARTS

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΨΗΦΙΑΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΤΕΧΝΗΣ
POSTGRADUATE STUDIES PROGRAM
DIGITAL ARTS

Μεταπτυχιακή Εργασία

Τίτλος Εργασίας

ΧΩΡΟΣ ΒΛΕΜΜΑ ΧΡΟΝΟΣ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΚΑΙ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

Όνομα Επώνυμο/Ραφτοπούλου Ευαγγελία
Α.Μ. / 1441ΨΜΤ2022-255

Επιβλέπων Καθηγητής
ΔΑΣΚΑΛΑΚΗΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ

Αθήνα, Νοέμβριος 2025

Τριμελής Εξεταστική-Συμβουλευτική Επιτροπή

1. ΜΠΕΤΣΟΥ ΒΙΚΥ

2. ΑΓΑΘΟΠΟΥΛΟΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ

3. ΔΑΣΚΑΛΑΚΗΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ

Δήλωση Συγγραφέα

«Δηλώνω ότι είμαι η αποκλειστική δημιουργός της πρωτότυπης εργασίας, νόμιμη κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της και ότι έχω το δικαίωμα, να παραχωρήσω τα δικαιώματα που αναφέρονται στην παρούσα άδεια.

Βεβαιώνω, ότι το σύνολο του τεκμηρίου που καταθέτω αποτελεί γνήσιο έργο παραχθέν από εμένα και δεν παραβιάζει τα δικαιώματα άλλου δημιουργού με οποιονδήποτε τρόπο.

Το τεκμήριο/α που καταθέτω είναι το τελικό εγκεκριμένο έργο από την εξεταστική επιτροπή, δεν προκύπτει από λογοκλοπή ή νοθευμένη έρευνα, δεν προσβάλει πνευματικά δικαιώματα άλλων δημιουργών και δεν παραβιάζει προσωπικά δεδομένα.

Ως κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της εργασίας αυτής, παραχωρώ στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών το μη-αποκλειστικό δικαίωμα δημοσίευσης και διάθεσης της ψηφιακής μορφής της εργασίας μου, εντός και εκτός του δικτύου, μέσω του Ιδρυματικού Αποθετηρίου «Art-IA», με την προϋπόθεση ότι διατίθεται με μία από τις άδειες που έχω επιλέξει κατά την αυτό-απόθεση. Η εν λόγω παραχώρηση δεν συγκρούεται με δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας τρίτων ή με παραχωρηθέντα ήδη από εμένα σε τρίτους σχετικά δικαιώματά μου. Η βιβλιοθήκη δεν ασκεί κανενός είδους επιμέλεια στο περιεχόμενο της εργασίας μου και αναλαμβάνω πλήρως την ευθύνη του περιεχομένου της.

Η έγκριση της παρούσας εργασίας δεν υποδηλώνει απαραίτητως την αποδοχή των απόψεων της συγγραφέως από την Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών.

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στην οικογένειά μου για τη διαρκή υποστήριξη και την εμπιστοσύνη τους καθ' όλη τη διάρκεια των μεταπτυχιακών μου σπουδών.

Επίσης, όλους εκείνους που συνέβαλαν με τις συμβουλές τους και τον ενδιαφέρον τους στην ολοκλήρωση αυτής της απαιτητικής πορείας.

Νοέμβριος 2025

Ευαγγελία Ραφτοπούλου

Περίληψη

Αφετηρία της μελέτης αποτελεί η επιθυμία να ερευνηθεί η σχέση ανάμεσα στον αστικό χώρο, την υποκειμενικότητα και την κινηματογραφική αναπαράσταση.

Η παρούσα διπλωματική έρευνα αντλεί αναφορές από τη σκέψη των Simmel, Sennett καθώς και Debord για τη δημόσια σφαίρα, από τη θεωρία του κινηματογράφου των Deleuze, Benjamin, Kracauer αλλά και από τις μεθόδους συνδυασμού και αυτοδέσμωσης του Perec και του Εργαστηρίου Δυνητικής Λογοτεχνίας (OuliPo).

Στόχος της μελέτης είναι να διερευνήσει πώς οι κινηματογραφικές αλλά και λογοτεχνικές πρακτικές μπορούν να αναπαραστήσουν την χωρική και χρονική εμπειρία.

Σε μεθοδολογικό επίπεδο, η εργασία υλοποιείται μέσα από τη δημιουργία του *filminstallation ΣΗΜΕΙΟ ΜΗΔΕΝ, παρών προς παρόν*, το οποίο λειτουργεί ως πρακτική διερεύνηση των θεωρητικών αξόνων. Η κινηματογραφική προσέγγιση που υιοθετείται καθώς και ο τρόπος παρουσιάσής της προσπαθεί να αναδείξει τις πορώδεις σχέσεις μεταξύ δημόσιου και άλλων μεταβατικών χώρων.

Το καλλιτεχνικό έργο της διπλωματικής λειτουργεί ως ένα εργαλείο έρευνας του τρόπου με τον οποίο η πόλη παράγεται, κατοικείται, αναπαρίσταται, ενώ βασίζεται στη συνειδητή στατικότητα και την πολλαπλή χρονικότητα.

Λέξεις Κλειδιά: αστικός χώρος, αναπαράσταση, περιπλάνηση (derive), υποκειμενικότητα, ψυχογεωγραφία, κινηματογραφικές τεχνικές, δυνητικότητα (OuliPo)

Πίνακας Περιεχομένων

| | |
|---|-----------|
| Τριμελής Εξεταστική-Συμβουλευτική Επιτροπή..... | i |
| Δήλωση Συγγραφέα | ii |
| Ευχαριστίες | iii |
| Περίληψη | iv |
| ΕΙΣΑΓΩΓΗ | 1 |
| ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΗ | 3 |
| Θεωρητικές προσεγγίσεις και καλλιτεχνικές εκδοχές | 3 |
| ΠΟΛΗ ΚΑΙ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟΤΗΤΕΣ..... | 8 |
| Λογοτεχνία και Κινηματογράφος ως αναπαραστάσεις της αστικής ταυτότητας | 8 |
| <i>Ένας άνθρωπος που κοιμάται</i> | 13 |
| Σκηνικός χώρος | 13 |
| Διαλεκτική εικόνα και εικόνα που κινείται εν εαυτή, η αυτόνομη κάμερα στην ταινία | 15 |
| ΠΑΙΓΝΙΩΔΗΣ ΠΕΡΙΟΡΙΣΜΟΙ | 20 |
| Η συμβολή του ΟυLiPo..... | 20 |
| ΠΕΡΙΠΛΑΝΗΣΗ ΚΑΙ ΠΑΙΧΝΙΔΙ | 21 |
| «επαναποικιοποίηση» του χώρου και του χρόνου | 21 |
| Κατασκευή Καταστάσεων | 24 |
| Καταστασιακά Παιχνίδια | 27 |
| Περιπλάνηση και Ψυχογεωγραφία..... | 28 |
| ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ..... | 30 |
| Δημόσιος και ιδιωτικός χώρος: Η διπλή σκηνή | 30 |
| Δημόσια σφαίρα, οικειότητα και βλέμμα..... | 32 |
| ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ | 34 |
| ΣΗΜΕΙΟ ΜΗΔΕΝ..... | 34 |
| παρών προς παρόν | 34 |
| ΕΠΙΛΟΓΟΣ | 38 |
| ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ | 41 |
| ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΕΡΓΟ..... | 43 |
| Τεχνικές προδιαγραφές | 43 |
| Οπτικό Υλικό..... | 44 |

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο αστικός ιστός με τις αρχιτεκτονικές του μορφές, τον οργανωμένο ρυθμό της καθημερινής ζωής και τη συνεχή κίνηση των σωμάτων στον δημόσιο χώρο, δεν αποτελεί μόνο ένα συγκεκριμένο τόπο όπου οργανώνεται η εργασία, η οικονομία ή ο πολιτισμός αλλά λειτουργεί και ως το τοπίο εκείνο όπου συγκροτείται, διασταυρώνεται και διαμορφώνεται η εμπειρία, η αντιληπτικότητα, η μνήμη.

Αποτελεί ένα πεδίο κατοίκησης και δράσεων, αλλά και έναν πολυσύνθετο χωροχρονικό μηχανισμό διαμόρφωσης νοημάτων, τρόπων ύπαρξης καθώς και ανάδειξης υποκειμενικότητων.

Η παρούσα εργασία επιχειρεί να εξετάσει τη σχέση ανάμεσα στο αστικό τοπίο και τα υποκείμενα που συγκροτούνται μέσα σε αυτό, φωτίζοντας παράλληλα τις στρατηγικές διαφυγής ή αντίστασης όπως η περιπλάνηση, η απόσυρση ή ακόμη και η φαντασιακή αποστασιοποίηση που προσφέρει η εικονική πραγματικότητα της ψηφιακής εποχής. Μπορεί άραγε η πράξη της περιπλάνησης να λειτουργήσει ως το μέσο που αποκαλύπτει την αστική εμπειρία όχι μόνο ως τόπο κρίσης, αλλά και ως χώρο ενδεχόμενης υπέρβασης;

Η προσέγγιση αυτής της θεματικής θα γίνει μέσα από την τέχνη και ειδικότερα μέσα από το κινηματογραφικό βλέμμα. Οι αναπαραστάσεις του αστικού τοπίου μέσα από τον κινηματογράφο, θα αναδείξουν την ιδιαίτερη σχέση του με την αρχιτεκτονική, ενώ θα γίνει προσπάθεια ανάλυσης των κινηματογραφικών εκφραστικών μέσων όπου, όπως επισημαίνει και ο Γάλλος θεωρητικός Andre Bazin (1918-1958) στο βιβλίο του *Τι είναι ο Κινηματογράφος;*, «κάθε τεχνική παραπέμπει σε μια μορφή μεταφυσικής».¹

¹ Ο Bazin στο κεφάλαιο *Η Εξέλιξη του Κινηματογραφικού ντεκουπάζ μετά τον ομιλούντα*, (σσ148-158), περιγράφει την εξέλιξη της διάρθρωσης της αφήγησης και της σκηνοθεσίας μέσα στο πλάνο. Αναφέρει ότι ο κινηματογράφος είναι ένα μέσο που μεταβάλλεται ιστορικά. Αναλύει την εξέλιξη της δραματουργίας από τον βωβό κινηματογράφο, όπου στηριζόταν στο μοντάζ, και τον ομιλούντα, όπου ορισμένοι σκηνοθέτες- όπως ο Όρσον Γουέλς- αναπτύσσουν

Το θεωρητικό έργο σημαντικών στοχαστών όπως των Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, ο Georg Simmel, Jean Baudrillard, Georges Bataille, Guy Debord, καθώς και άλλων θεωρητικών που στοχάστηκαν πάνω στην πόλη, το βλέμμα και την εμπειρία του υποκειμένου, θα αποτελέσουν βασικά σημεία αναφοράς προσφέροντας τα θεωρητικά εργαλεία της παρούσας εργασίας.

Παράλληλα η μελέτη θα εστιάσει στο έργο σημαντικών δημιουργών που κινηματογράφησαν την αστική εμπειρία και την υπαρξιακή κατάσταση των υποκειμένων όπως ο Georges Perec.

Τέλος θα γίνει αναφορά στο οπτικοακουστικό αποτέλεσμα της διπλωματικής εργασίας μου με τίτλο *σημείο μηδέν παρών προς παρόν*, όπου θα προσεγγιστούν οι θεωρητικές βάσεις του εγχειρήματος.

Η ανάλυση θα εστιάσει στον τρόπο με τον οποίο η έννοια της αυτοδέσμευσης, όπως έχει αναλυθεί και εφαρμοστεί στο πλαίσιο της λογοτεχνικής ομάδας ΟυLiPo, μετουσιώνονται σε πρακτικές κινηματογραφικής αφήγησης ενώ παράλληλα θα εξεταστεί η σχέση ανάμεσα στον δημόσιο και τον ιδιωτικό χώρο, καθώς και η αλληλεπίδραση χώρου και σώματος.

Το ντοκιμαντέρ που παρήχθη φιλοδοξεί να λειτουργήσει ως πεδίο εφαρμογής θεωρίας και καλλιτεχνικής πράξης δημιουργώντας ένα πείραμα παρατήρησης της αστικής εμπειρίας.

με μια νέα τεχνική, την εκτεταμένη χρήση του βάθους πεδίου και των μακρών πλάνων. Η τεχνική αυτή δημιουργεί μια πιο ρεαλιστική αίσθηση του χρόνου και του χώρου, καθώς η εικόνα διατηρεί τη φυσική της συνέχεια και προϋποθέτει έναν ενεργό θεατή, ο οποίος αποφασίζει ο ίδιος πού θα στρέψει το βλέμμα του και πώς θα ερμηνεύσει τις σχέσεις προσώπων και αντικειμένων μέσα στο πλάνο. Στο τέλος του κεφαλαίου, ο Γάλλος κριτικός και θεωρητικός διαπιστώνει ότι κάθε τεχνική του κινηματογράφου έχει την αισθητική, την αφηγηματική και την μεταφυσική διάσταση, (σσ154-155), δηλαδή τη βαθύτερη σχέση του κινηματογράφου με την πραγματικότητα και τον άνθρωπο.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΗ

Θεωρητικές προσεγγίσεις και καλλιτεχνικές εκδοχές

Ότι αποτελούσε άμεσο βίωμα απομακρύνθηκε σαν παράσταση (Ρεντζής, 1975)

Στο έργο του *Θεωρία του κινηματογράφου, η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*,(1960/1983), ο Siegfried Kracauer (1889-1966), ένας από τους σημαντικότερους θεωρητικούς του κινηματογράφου, περιγράφει μέσα από παραδείγματα ταινιών, πώς ο κινηματογράφος και οι τρόποι χρήσης των τεχνικών του, καταγράφει, κατασκευάζει, αποκαλύπτει, αναπαριστά νέες διαστάσεις της πραγματικότητας. Κάνει αναφορά στις τεχνικές του και ιδιαίτερα σε δύο αποκαλυπτικές λειτουργίες που σε κανονικές συνθήκες θα ξέφευγαν από την παρατήρηση του γυμνού οφθαλμού, το «μικρό» και το «μεγάλο» (Kracauer, 1983,σ. 81) εννοώντας το γκρο- πλαν και το πανοραμίκ. Ενώ το πολύ κοντινό πλάνο παρουσιάζει λεπτομέρειες προσφέροντας αφηρημένες συνθέσεις αλλά και παραπέμποντας και στη λειτουργία της επιστήμης, το μακρινό πλάνο κάνει δυνατή την αναπαράσταση της μάζας εν κινήσει ενός τόπου, όπου τόπος για τον Kracauer είναι πάνω από όλα η σύγχρονη μεγαλούπολη.

Η μεγαλούπολη, η φωτογραφία και ο κινηματογράφος υπήρξαν τα τρία βασικά πεδία έκφρασης και αντανάκλασης των νέων εμπειριών που επέφερε η βιομηχανική και τεχνολογική επανάσταση, η αστικοποίηση, οι τηλεπικοινωνίες, τα ΜΜΕ, τα μεταφορικά μέσα, οι κοινωνικές και πολιτικές επαναστάσεις, οι πόλεμοι. Η νεωτερικότητα, η διαδικασία του εκμοντερνισμού, ως περίοδος ριζικών μετασχηματισμών στην κοινωνία, στην οικονομία, στην τεχνολογία, στον πολιτισμό, στη φιλοσοφία, έγινε πεδίο μελέτης τόσο του Kracauer όσο και του Georg Simmel και Walter Benjamin.

Ο Benjamin, γεννημένος και διαμορφωμένος στο περιβάλλον του Βερολίνου, μια πόλη που γνώρισε την βιομηχανική και την τεχνολογική ανάπτυξη, εστίασε από νωρίς την προσοχή του στην αστική εμπειρία και στις δυναμικές που αυτή γεννά. Βασικές έννοιες στο έργο του, όπως το θραύσμα, το σοκ, η εγγύτητα, το οπτικό ασύνειδο, και η «αίγλη» του έργου τέχνης, συνδέονται άρρηκτα με τη νέα αντίληψη του χώρου, του χρόνου και της εμπειρίας. Ο Γερμανός φιλόσοφος στράφηκε με διορατικότητα στη μελέτη της φύσης των νέων μέσων, και ιδιαίτερος του κινηματογράφου. Βλέπει σε αυτά όχι μόνο μια ριζική μεταβολή της αισθητικής εμπειρίας του ατόμου, αλλά και μια δυνατότητα πολιτικοποίησης της τέχνης.

Στο δοκίμιο του *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας του* (1936/1978), από την αρχή σχεδόν του έργου του, επισημαίνει τη διαχρονική τάση της τεχνικής αναπαραγωγής και υπογραμμίζει πως «ότι έφτιαξαν άνθρωποι, μπορούσαν πάντα να το απομιμηθούν άνθρωποι», (Benjamin, 1978, σ. 12). Κάνει μια ιστορική επισκόπηση της διαδικασίας αναπαραγωγής των έργων τέχνης με σκοπό τη διάδοση τους, και αναφέρεται στην εξέλιξη αυτής της διαδικασίας έως και τη λιθογραφία για να καταλήξει στα νέα μέσα, τη φωτογραφία, το γραμμόφωνο και τον κινηματογράφο. Αυτά τα νέα μηχανικά μέσα, για τον φιλόσοφο, αποτελούν τομή και φέρουν ριζική μεταβολή στην ιστορική πορεία της αναπαραγωγής και στον τρόπο αντίληψης του κόσμου. Η θεμελιώδης διαφορά είναι ότι, πλέον, ανάμεσα στον κόσμο και στην νοητική και αισθητηριακή αντίληψη του ατόμου διαμεσολαβεί όχι ένα μέσο αλλά ένα τεχνολογικό μέσο.

Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, η εμφάνιση της φωτογραφίας συνέβαλε καθοριστικά στην ανάδειξη ενός σημαντικού αριθμού γυναικών καλλιτεχνίδων στη σκηνή της ευρωπαϊκής και της αμερικάνικης καλλιτεχνικής κουλτούρας κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου. Πέρα από τις μεταβολές στον εκπαιδευτικό τομέα, όπου η ίδρυση αρκετών σχολών φωτογραφίας επέτρεψε την πρόσβαση των γυναικών, ρόλο διαδραμάτισε και η ανάδυση του νέου κοινωνικού τους ρόλου ως εργαζομένων και καταναλωτριών στην βιομηχανική κοινωνία. Ωστόσο, η ανάδυση των γυναικών στον καλλιτεχνικό χώρο δεν θα ήταν πλήρως κατανοητή χωρίς να ληφθεί υπόψη και ο καθοριστικός ρόλος που διαδραμάτισε και η ίδια η φύση του μέσου. Η φωτογραφία παρείχε πρόσβαση σε ένα τεχνικό μηχάνημα παραγωγής εικόνων και όχι αποκλειστικά στη

χειρωνακτική δεξιότητα επιτρέποντας την υπονόμηση του παγιωμένου πατριαρχικού κανόνα αποκλεισμού, σύμφωνα με τον οποίο ταύτιζε το κύρος στην τέχνη με την δεξιότητα υπεροχής.

Η φωτογραφία *Αυτο-πορτρέτο με Ikarrette* του 1925 της Γερμανίδας φωτογράφου Germain Krull (1897–1985) απεικονίζει την δημιουργό να κρατά στα χέρια της την φωτογραφική μηχανή η οποία βρίσκεται σε τέτοια θέση που έχει υποκαταστήσει το πρόσωπο της φωτογράφου.

Η Krull αυτοπαρουσιάζεται ως χειρίστρια της εικόνας απορρίπτοντας την παραδοσιακή εικονογραφία της γυναίκας ως παθητικού αντικειμένου θέασης. Αυτό όμως που καθιστά την εικόνα αντιπροσωπευτική μεταφορά της νεωτερικότητας είναι η συγχώνευση του φυσικού βλέμματος με το τεχνικό βλέμμα, υποδηλώνοντας την αναδιάρθρωση της εμπειρίας και της αντίληψης μέσα σε ένα τεχνολογικά διαμεσολαβημένο κόσμο.

Πράγματι, το χέρι χάνει την πρωτοκαθεδρία της εικονογραφικής αναπαραγωγής δίνοντας τη θέση του στο μάτι «που κοιτάζει μέσα στον αντικειμενικό φακό», (Benjamin 1978, σ. 13), επιταχύνοντας τη διαδικασία αλλά κυρίως συντελώντας στην εξουδετέρωση του «εδώ» και «τώρα» (Aura) του έργου τέχνης καθιστώντας το τεχνικό αντίγραφο περισσότερο αυτόνομο. «Πάνω από όλα του δίνει την δυνατότητα να πηγαίνει αυτό το ίδιο στον θεατή ή τον ακροατή, είτε με τη μορφή της φωτογραφίας είτε με τη μορφή της πλάκας του γραμμοφώνου», (Benjamin 1978, σ. 15). Οι έννοιες της αυθεντικότητας ή της γνησιότητας του πρωτοτύπου υπονομεύονται. Η «αύρα» του έργου, που συνδέεται άμεσα με την παράδοση, τη βιωμένη εμπειρία και τη μοναδική φυσική παρουσία σε χρόνο και τόπο, υποχωρεί καθώς το έργο απομακρύνεται από τον πρωταρχικό λατρευτικό χώρο του ενώ η μεγαλύτερη παραγωγή αντιγράφων του μετατρέπει την λατρευτική του αξία σε εκθετική αξία, «βάζει στη θέση της μοναδιαίας παρουσίας του τη μαζική παρουσία του», (Benjamin 1978, σ. 15). Η φωτογραφία, ως μέσο τεχνικής αναπαραγωγής, δεν διατηρεί κανένα αυθεντικό πρωτότυπο, αλλά παράγει σειριακά πολλαπλά που καθιστούν την έννοια της αυθεντικότητας ανεδαφική.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της δυναμικής αποτελεί το έργο της Sherrie Levine (1947). Η Αμερικανίδα εννοιολογική καλλιτέχνης, γνωστή για την καλλιτεχνική πρακτική που βασίζεται στην «ιδιοποίηση» ήδη υπάρχοντων έργων τέχνης, έκανε μια σειρά φωτογραφικών αναπαραγωγών από φωτογραφικά έργα άλλων καλλιτεχνών, όπως του Edward Weston (1886-

1958), με τίτλο *Χωρίς τίτλο, Κατ' απομίμηση του Edward Weston I*, 1980. Η Levine φωτογράφησε εκ νέου φωτογραφίες, του διάσημου Αμερικανού φωτογράφου από τη δεκαετία του 1930, όπου απεικονίζεται ο γυμνός κορμός του νεαρού γιου του.² Με τη δράση αυτή, η Sherrie Levine δεν επιχειρεί απλώς μια πράξη παραβατικής οικειοποίησης, αλλά επιχειρεί να αμφισβητήσει κριτικά την έννοια του δημιουργού, της ιδιοκτησίας, του αυθεντικού έργου και της μοναδικότητας. Η καλλιτέχνης, που ανήκε στη γενιά των καλλιτεχνών όπου το δοκίμιο του Benjamin, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας του*, αποτελούσε σημείο αναφοράς, είχε κατανοήσει την κατάσταση της φωτογραφίας ως πολλαπλού χωρίς πρωτότυπο. Η πράξη της Levine ωστόσο, να χρησιμοποιήσει το μέσο της φωτογραφίας για να φωτογραφήσει φωτογραφίες δημιουργεί μια συνθήκη επανάληψης πολλαπλού του πολλαπλού ανοίγοντας μια κατάσταση «πολλαπλών χωρίς πρωτότυπα» (Η τέχνη από το 1900, 2009 σ 213). Το έργο της δημιουργού, *Χωρίς τίτλο, Κατ' απομίμηση του Edward Weston I*, δεν αποτελεί καν αναπαράσταση ή αντίγραφο κάποιου αυθεντικού, αλλά λειτουργεί ως *ομοίωμα*, με την έννοια που προσδίδει ο Γάλλος φιλόσοφος και κοινωνιολόγος Jean Baudrillard (1929-2007). Αποτελεί ένα σημείο που δεν παραπέμπει πια σε πραγματικό πρωτότυπο, υπάρχει αυτόνομα μέσα σε ένα κλειστό σημειωτικό κύκλωμα, όπου το «νόημα» παράγεται και κυκλοφορεί χωρίς αναφορά σε εξωτερική πραγματικότητα, (*υπερπραγματικότητα*).

Στο έργο του, *Η συμβολική ανταλλαγή και ο Θάνατος*, (1976), ο Jean Baudrillard αναφέρεται στις ριζικές αλλαγές που επέφερε η βιομηχανική παραγωγή, όχι μόνο στην οικονομία ή στην τεχνολογία, αλλά κυρίως στο νόημα των αντικειμένων και των σημείων μέσα στον πολιτισμό, αναφέροντας :

Σημεία χωρίς παράδοση κάστας, που δεν θα έχουν γνωρίσει ποτέ τους περιορισμούς καταστατικής θέσης – και άρα δεν θα χρειάζεται πια να τα απομιμηθούν, εφόσον θα παρθούν εξαρχής σε γιγαντιαία κλίμακα. Το πρόβλημα της μοναδικότητας και της προέλευσής τους δεν

² Edward Weston, Neil, 1922, Ο Weston εμπνεύστηκε από τη γλυπτική του ελληνικού κλασικισμού, που αποτέλεσε πρότυπο για ρωμαϊκά αντίγραφα, αλλά στη μορφή με την οποία οι αρχαιότητες αυτές παρελήφθησαν στην εποχή της Αναγέννησης, κομμάτια χωρίς κεφάλι ή χέρια που εν συνεχεία ως εκδοχές των εικόνων αυτών χρησιμοποιήθηκαν από διαφημιστές για να προωθήσουν τα προϊόντα τους. Η πράξη της ιδιοποίησης της Levine είχε σκοπό να εξετάσει το στοιχείο της «προέλευσης» Η ΤΕΧΝΗ ΑΠΟ ΤΟ 1900, 2009, σ 581

τίθεται πια: η τεχνική είναι η προέλευσή τους, έχουν νόημα στη διάσταση του βιομηχανικού ομοιώματος και μόνο.

Δηλαδή η σειρά παραγωγής. Δηλαδή η ίδια η δυνατότητα δύο ή ν πανομοιότυπων αντικειμένων. Η σχέση μεταξύ τους δεν είναι πια η σχέση του πρωτοτύπου με την απομίμησή του, ούτε η αναλογία ή ο κατοπτρισμός, αλλά η ισοδυναμία, η αδιαφορία. Στη σειρά παραγωγής, τα αντικείμενα γίνονται αόριστα ομοιώματα τα μεν των δε και, μαζί με τα αντικείμενα, οι άνθρωποι που τα παράγουν. Μόνο η εξάλειψη της πρωτότυπης αναφοράς επιτρέπει τον γενικευμένο νόμο των ισοδυναμιών, δηλαδή την ίδια τη δυνατότητα της παραγωγής.
(Baudrillard, 2019, σ 115)

Ο Baudrillard τονίζει ότι, τα αντικείμενα, στην βιομηχανική κοινωνία, δεν «κληρονομούνται», όπως συνέβαινε σε προνεωτερικές κοινωνίες όπου συνδέονταν με συγκεκριμένες κοινωνικές τάξεις. Αντίθετα, παράγονται μαζικά και μετατρέπονται σε προϊόντα-σημεία, διαθέσιμα για κατανάλωση από οποιονδήποτε. Έτσι, δεν χρειάζεται πια η απομίμηση, καθώς αυτή προϋποθέτει την ύπαρξη του πρωτοτύπου· και με την κατάργηση του πρωτοτύπου, καταργείται ταυτόχρονα και η έννοια της αυθεντίας. Η Sherrie Levine, φωτογραφίζοντας φωτογραφικά έργα άλλων και παρουσιάζοντάς τα ως δικά της, δεν κλέβει ένα πρωτότυπο, ούτε παράγει αντίγραφο. Αντίθετα, αναδεικνύει ότι το ίδιο το έργο που «αντιγράφει» ήταν ήδη ένα ομοίωμα. Η δική της παρέμβαση δεν αφαιρεί αυθεντικότητα, γιατί καμία αυθεντικότητα δεν υπήρχε εξ αρχής στο πλαίσιο της μαζικής παραγωγής.

Η μετάβαση στην εποχή των ομοιωμάτων και της υπερπραγματικότητας, όπως την περιγράφει ο Jean Baudrillard, δεν αφορά μόνο τα αντικείμενα, τις εικόνες ή τα καλλιτεχνικά έργα. Αγγίζει τον ίδιο τον τρόπο με τον οποίο βιώνουμε τον χώρο και τον εαυτό.

ΠΟΛΗ ΚΑΙ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟΤΗΤΕΣ

Λογοτεχνία και Κινηματογράφος ως αναπαραστάσεις της αστικής ταυτότητας

Όταν λέμε πως ένας κόσμος μπορεί να φωτογραφηθεί, εννοούμε ότι αυτός ο κόσμος έχει ήδη διαμορφωθεί με τέτοιο τρόπο ώστε να προσφέρεται στη φωτογραφική μηχανή. Έχει αποκτήσει το «φωτογραφικό του πρόσωπο.»

(Kracauer, 1983 σσ 55-56)

Ο κινηματογράφος γεννιέται και εξελίσσεται μαζί και μέσα στον πολεοδομικό ιστό, διατηρώντας μια στενή και αμφίδρομη σχέση με την πόλη. Το αστικό τοπίο θα συμβάλλει στην διαμόρφωση νέων αισθητηριακών αντιλήψεων αλλά και στην ανάδυση νέων αστικών υποκειμενικοτήτων.

Η πολιτισμική και χωρική συνθήκη της νεωτερικής εποχής είχε οργανώσει τη ζωή, το βλέμμα και την επιθυμία. Η αστική αρχιτεκτονική με υποδομές μετάβασης όπως λεωφόροι, στοές, εμπορικά καταστήματα, σταθμούς τρένων, πλατείες, κ.ά., σε συνδυασμό με την ανάδυση νέων χώρων θέασης όπως βιτρίνες, μουσεία, πανοράματα, είχαν ήδη μετατρέψει το περιβάλλον σε σκηνογραφία και την εμπειρία του χώρου σε κινούμενο θέαμα. Η ανάδυση της πόλης ως σκηνής εμφανίζεται ήδη από την εποχή του Μπαρόκ αλλά σίγουρα με διαφορετικό ιδεολογικό υπόβαθρο και λειτουργία. Ειδικά, η μετάβαση της Ρώμης στην εποχή του Μπαρόκ σηματοδοτείται από την παπική θητεία του Σίξτου Ε', με τη συμβολή του Ιταλού αρχιτέκτονα Domenico Fontana (1543-1607). Για πρώτη φορά αποτυπώνεται το νέο όραμα για την πόλη στη Βιβλιοθήκη του Βατικανού, όπου σε φρέσκο απεικονίζεται οργανωμένο σχέδιο της. Οι μεγάλοι οδικοί άξονες που διανοίγονται στα τέλη του 16^{ου} αιώνα λειτουργούν διττά, ως πρακτικά μέσα σύνδεσης και ταυτόχρονα ως διαδρομές για τη βόλτα και την επίδειξη.

Η αρχιτεκτονική του μπαρόκ μεταχειρίζεται τον χώρο ως σκηνή ενός μεγαλόπρεπου θεάματος για να υπηρετήσει και να εκφράσει την ισχύ της απολυταρχικής εξουσίας και της εκκλησίας. Διακρίνεται από ιεραρχία, συμμετρία, προοπτική και είναι οργανωμένη έτσι ώστε το βλέμμα να συγκεντρώνεται σε ένα σημείο όπως σε μια θεατρική σκηνή, στη νεωτερικότητα, ωστόσο, η σκηνογραφία δεν είναι στατική αλλά διαχέεται στην εμπειρία της κίνησης, μορφολογικό στοιχείο του κινηματογράφου, μετατρέποντας το βλέμμα σε ενεργό υποκείμενο κατανάλωσης και περιήγησης.

Πριν ακόμη την έλευση του κινηματογράφου, ο διερχόμενος θεατής της μοντέρνας μητρόπολης, με το περιπλανώμενο βάδισμα του ανάμεσα σε βιτρίνες, πλήθη και διαφημίσεις βίωνε την πόλη μέσα από μια ήδη «κινηματογραφική» λογική θέασης.

Ο όρος *Zerstreuung*, (Σηφάκη, 2011, σ 24) που χρησιμοποιεί τόσο ο Kracauer όσο και ο Benjamin, αποτυπώνει την εμπειρία της διάσπασης προσοχής, του διασκορπισμού αλλά και της ψυχαγωγίας ή της φαντασμαγορίας μέσα στον αστικό χώρο. Πρώτος ο ποιητής Charles Baudelaire (1821-1867) θα αναφερθεί στη φιγούρα του «πλάνη», που αργότερα θα γίνει κυρίαρχη μορφή σε έργα του Benjamin, αλλά και άλλων φιλοσόφων. Ο «flâneur» θα εκφράσει το «βλέμμα σε διαρκή κίνηση» που διερευνά αποσπασματικά την πόλη εκφράζοντας τον μοντερνισμό, αλλά και την αποξένωση μέσα στο πλήθος.

Ο Kracauer, λάτρης του «σπασμένου όλου», παρατηρητής της σύγχρονης ζωής και θεωρητικός των πολιτισμικών της απεικονίσεων, θεωρεί ότι η φιγούρα του μοναχικού ανθρώπου στη νουβέλα του Edgar Alan Poe, *Ο άνθρωπος του πλήθους*, αποτελεί παραδειγματική απεικόνιση της αλλοτρίωσης της υποκειμενικότητας. Η αντικατάσταση των μυθικών, θρησκευτικών και μεταφυσικών ερμηνειών του κόσμου από την ορθολογικότητα, την επιστήμη, την τεχνολογία έθεσε τον άνθρωπο σε έναν κενό χώρο, πλήρως διαχειρίσιμο και εξηγούμενο, χωρίς μυστήριο ή υπερβατικότητα. Ωστόσο, «η απομάγευση του κόσμου», για τον «ρακοσυλλέκτη την αυγή-στην αυγή της ημέρας της επανάστασης»,³ χαρακτηρισμό που έδωσε ο Benjamin στον Kracauer,

³ *Ein Außenseiter macht sich bemerkbar* («Ένας περιθωριακός τραβά την προσοχή»), το οποίο αποτελεί κριτική παρουσίαση του βιβλίου του Kracauer *Die Angestellten* («Οι Μισθωτοί»). Το κείμενο αυτό δημοσιεύθηκε το 1930 και περιλαμβάνεται στα *Selected Writings, Volume 2: 1927–1934* του Benjamin. Συγκεκριμένα, ο Benjamin

δεν μεταφέρει αρνητικό φορτίο, καθώς ο τόπος της αλήθειας, για τον Γερμανό στοχαστή, θεμελιώνεται από εδώ και πέρα στο πυρήνα της συνηθισμένης δημόσιας ζωής, πραγματώνεται στο έδαφος.

Ο κάτοικος της πόλης «αντιδρά με το μυαλό του και όχι με την καρδιά του», (Simmel, 2009, σ 22), αναφέρει ο Georg Simmel (1858-1918) στη διάλεξή του *Πόλη και Ψυχή*, (1903). Σύμφωνα με τον Γερμανό φιλόσοφο και κοινωνιολόγο, του οποίου η σκέψη άσκησε σημαντική επιρροή σε μεταγενέστερους στοχαστές, όπως ο Benjamin, ο Kracauer, και ο Wilhelm Worringer, η σύνδεση της μεγαλούπολης, της οικονομίας του χρήματος και της κυριαρχίας της νόησης είναι θεμελιώδης για την κατανόηση του τρόπου που η αστική ζωή διαμορφώνεται και επιδρά στην ψυχική ζωή των ανθρώπων. Το άτομο της μεγαλούπολης για να προσαρμοστεί στον κατακλυσμό των ερεθισμάτων και στην πολυπλοκότητα των καθημερινών σχέσεων στην πόλη, αναπτύσσει μια νοησιαρχική στάση που χαρακτηρίζεται από υπολογιστικότητα, ακρίβεια και ψυχρή αναλυτική σκέψη. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο, δεν έχουν θέση παρορμήσεις, ανορθολογισμοί και ενστικτώδη στοιχεία, καθώς αμφισβητούν την κυριαρχία του ορθολογισμού και της προβλεψιμότητας που απαιτείται για την εύρυθμη λειτουργία των κοινωνικών και οικονομικών δομών. Σε αυτό το περιβάλλον υπερδιέγερσης, του έντονου καταμερισμού της εργασίας και της κυριαρχίας της οικονομίας του χρήματος, στην οποία οι ποσοτικές αξίες αντικαθιστούν τις ποιοτικές και συναισθηματικές σχέσεις, το άτομο για να προστατέψει τον εαυτό του αναπτύσσει μια αποστασιοποιημένη στάση- αυτό που ο Simmel ονομάζει *blasé*. Βασισμένος κυρίως στις παρατηρήσεις του από πόλεις όπως το Βερολίνο και το Παρίσι, ο Γερμανός στοχαστής διαγιγνώσκει ότι η σύγχρονη μεγαλούπολη γεννά ένα νέο ψυχισμό. Η *blasé* στάση,

γράφει: «Και αν θέλουμε να τον φανταστούμε μόνο του, στη μοναξιά της τέχνης και της προσπάθειάς του, τον βλέπουμε: έναν ρακοσυλλέκτη την αυγή, που με το ραβδί του μαζεύει κομμάτια γλώσσας και αποσπάσματα λόγου για να τα ρίξει στο καρότσι του, μουρμουρίζοντας, επίμονα, κάπως μεθυσμένος, και όχι χωρίς να αφήνει πότε-πότε κάποιο από αυτά τα ξεθωριασμένα πανιά — ‘ανθρωπότητα’, ‘εσωτερική φύση’, ‘εμπλουτισμός’ — να ανεμίζουν ειρωνικά στο αυγινό αεράκι. Ένας ρακοσυλλέκτης την αυγή — στην αυγή της ημέρας της επανάστασης.»

Maria Zinfert <https://www.diaphanes.net/artikel/the-image-of-siegfried-kracauer-4150>

όπως την αναλύει, δεν είναι απλώς ένα σύμπτωμα απάθειας ή ψυχικής κόπωσης, αλλά μια στάση που έχει χαρακτήρα αμυντικό, το άτομο αντιδρά με αδιαφορία, απάθεια ή ακόμη και αντιπάθεια. Αυτή η στάση δεν αποτελεί ένδεια, αλλά μια μορφή επιβίωσης της υποκειμενικότητας.

Ο ήρωας του Γάλλου συγγραφέα Georges Perec (1936-1982), στο βιβλίο του *Ένας άνθρωπος που κοιμάται* (1967), αποσυρόμενος από την κοινωνική ζωή, επιλέγει να ενσαρκώσει μια μορφή νοησιαρχικής στάσης: απενεργοποιεί τη βούλησή του, αρνείται να πάρει θέση ή να δράσει, και υιοθετεί μια στάση ριζικής εσωτερικής αποστασιοποίησης. Ο πρωταγωνιστής, ένας εικοσιπεντάχρονος φοιτητής που ζει σε μια μικρή σοφίτα στο έκτο πάτωμα, δεν μιλά ούτε μια φορά, η αφήγηση στο λογοτεχνικό έργο γίνεται σχεδόν σε όλο το κείμενο, στο δεύτερο πρόσωπο ενικού σε χρόνο ενεστώτα:

Τώρα είσαι ο ανώνυμος κοσμοκράτορας, αυτός που ξέφυγε απ'την Ιστορία, αυτός που δεν αισθάνεται πια τη βροχή να πέφτει, που δε βλέπει πια τη νύχτα να 'ρχεται.

Ξέρεις μόνο αυτό που είσαι: τη ζωή που συνεχίζεται, την αναπνοή σου, το βήμα σου, το γηρασμό σου. Βλέπεις τους ανθρώπους να πηγαίνουν και να 'ρχονται, τα πλήθη και τα πράγματα να φτιάχνονται και να ξεφτιάχνονται. Το βλέμμα σου πέφτει ξαφνικά σε μια κουρτινόβεργα, στην τόση δα βιτρίνα ενός ψιλικατζίδικου: συνεχίζεις το δρόμο σου: είσαι απροσπέλαστος. (Perec, 2020, σσ 70-71)

Αυτή η δευτεροπρόσωπη αφήγηση, που συνιστά χαρακτηριστικό της μεταμοντέρνας γραφής και των πειραματισμών του Perec, παράγει μια κατάσταση όπου το άτομο παρατηρεί τον εαυτό του να αναδιπλασιάζεται: σε έναν βουβό δρώντα εαυτό και έναν παρατηρητή –αφηγητή. Είναι ένα «εγώ» που κρύβεται πίσω από την αφήγηση αλλά ταυτόχρονα η παρουσία του είναι αισθητή καθώς ορίζει το βλέμμα και κατασκευάζει τον λόγο που απευθύνεται στο «εσύ».

Η κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο ήρωας μπορεί να περιγραφεί ως ένα «μεταξύ», πιο συγκεκριμένα, είναι ξύπνιος αλλά απών, η συνείδησή του δεν είναι πλήρως παρούσα αλλά ούτε και εντελώς απύσχα, ζει κάτι ανάμεσα σε στοχασμό και λήθαργο. Πρόκειται για ένα ύφος που

συνδυάζει ψυχρότητα, παθητικότητα, αποστασιοποίηση αλλά και εσωτερικότητα κάνοντας, τον αναγνώστη ή τον θεατή να αισθάνεται πως ο λόγος της αφήγησης τού απευθύνεται άμεσα.

Το 1974 κυκλοφορεί η ταινία *Ένας άνθρωπος που κοιμάται*, (*Un Homme Qui Dort*) η οποία ήταν προϊόν συν-σκηνοθεσίας του Georges Perec και του σκηνοθέτη Bernard Queysanne .

Το σενάριο της ταινίας, η οποία τιμήθηκε με το Βραβείο *Jean Vigo*, υπογράφει ο Perec, το οποίο αποτελεί μια συμπυκνωμένη εκδοχή του ομότιτλου αρχικού κειμένου του 1967. Η σεναριακή μορφή του λογοτεχνικού πρωτοτύπου, που αναδεικνύει και την κινηματογραφική οπτική του Perec, λειτούργησε καθοριστικά στη φάση της χρονικής οργάνωσης των εικόνων, δηλαδή στο μοντάζ, και όχι, όπως συμβαίνει συνήθως, ως σκελετός κατά τη διαδικασία των γυρισμάτων. Το κείμενο εκφωνείται ως voice-over από μια απρόσωπη γυναικεία φωνή (Ludmila Mikael), η οποία φαίνεται να απευθύνεται στον άφωνο φοιτητή (Jacques Spiesser) στο δεύτερο πρόσωπο ενικού, λειτουργώντας περισσότερο ως καθοδηγητική, υπνωτιστική δύναμη, παρά ως εσωτερικός μονόλογος.

Η ταινία είναι ασπρόμαυρη, διαδραματίζεται στο Παρίσι και εστιάζει στο υπαρξιακό καθεστώς «εξαφάνισης» του φοιτητή-υποκειμένου. Ο Perec, από τον τίτλο ακόμη, υπονομεύει την έννοια της μοναδικότητας του υποκειμένου και τη κατάστασή του, δεν πρόκειται για τον *άνθρωπο* αλλά για *έναν άνθρωπο*, μια ανώνυμη, κοινή φιγούρα, η οποία παρουσιάζεται να βρίσκεται σε μια κατάσταση που *κοιμάται*. Ωστόσο, όσο προχωρά η αφήγηση τόσο στην κινηματογραφική όσο και στη λογοτεχνική εκδοχή, αυτή η πράξη αναιρείται. Ο ήρωας ή καλύτερα ο αντι-ήρωας, σπάνια κοιμάται, αντιθέτως βυθίζεται σε μια κατάσταση υπαρξιακής ανίας, αποσύροντας κάθε κοινωνική σύνδεση και αρνούμενος την επικοινωνία. Επιλέγει να ζει σε μια κατάσταση αδράνειας και ουδετερότητας, ως μορφή αντίστασης, επιδιώκοντας σταδιακά την αποσύνδεση με τον εαυτό και την πόλη. Εντούτοις, τόσο στη λογοτεχνική όσο και στην κινηματογραφική εκδοχή, αυτή η «εξαφάνιση» αποτυγχάνει να ολοκληρωθεί. Ο πρωταγωνιστής φαίνεται να απορρίπτει αυτή την απόπειρα «θανάτου» και να επιστρέφει στον χώρο και τον χρόνο :

Η αδιαφορία δεν σε έχει κάνει διαφορετικό, δεν έχεις πεθάνει, δεν έχεις τρελαθεί, καμία κατάρα δεν βαραίνει τους ώμους σου, καμία δοκιμασία δεν σε περιμένει, κανένα κοράκι δεν ορέγεται τα μάτια σου,

κανένας γύπας δεν επιφορτίστηκε με την δύσπεπτη αγγαρεία να μασουλάει το συκώτι σου πρωί μεσημέρι, βράδυ. Κανείς δεν σε καταδικάζει και δεν έχεις διαπράξει κανένα αδίκημα ο χρόνος, που για όλα προνοεί, έχει δώσει τη λύση, ερήμην σου. Ο χρόνος, που ξέρει την απάντηση, συνέχισε να ρέει. Είναι σε μια μέρα όπως αυτή, λίγο αργότερα, λίγο νωρίτερα, που όλα ξεκινούν από την αρχή, όλα αρχίζουν, όλα συνεχίζουν .

«*Un Homme Qui Dort*» (Perec & Queysanne, 1974, 1:13:07)

Ένας άνθρωπος που κοιμάται

Σκηνικός χώρος

Το δωμάτιό σου είναι το πιο όμορφο από τα έρημα νησιά και το Παρίσι είναι μια έρημος που κανείς δεν έχει διασχίσει ποτέ

«*Un Homme Qui Dort*» (Perec & Queysanne, 1974 00:23:30)

Η ταινία εκτυλίσσεται, με συχνές εναλλαγές σκηνών, ανάμεσα σε δύο αρχιτεκτονικές δομές, τον περιορισμένο, εσωτερικό χώρο του λιτού δωματίου που διαμένει ο χαρακτήρας, και τον πολυ- υποκειμενικό, αισθητά γεωμετρικό και ευρύ χώρο της μεγαλούπολης.

Στο στενάχωρο δωμάτιο, όπου δεσπόζει το επίσης μικρό κρεβάτι, οι λήψεις περιορίζονται κυρίως σε μεσαία και κοντινά πλάνα. Η κάμερα ακολουθεί την κίνηση του χαρακτήρα μέσα στο δωμάτιο, καταγράφοντας καθημερινές, σχεδόν ασήμαντες, δράσεις. Το σώμα του χαρακτήρα κυριαρχεί στον χώρο και, κατ'επέκταση, οργανώνει τη σύνθεση του κινηματογραφικού κάδρου, ωστόσο, αυτή η φαινομενική κυριαρχία του αποσταθεροποιείται από την ελάχιστη παρουσία υποκειμενικών λήψεων.

Η κινηματογραφική γλώσσα προσφέρει ποικίλους τρόπους να προσεγγιστεί η σχέση του θεατή με τον χαρακτήρα, κυρίως μέσα από τις διαφορετικές τεχνικές της κάμερας και του τρόπου που δομείται η αφήγηση.

Στην ταινία, *Ένας άνθρωπος που κοιμάται*, η απουσία υποκειμενικών λήψεων και η ασυγχρονία μεταξύ εικόνας και φωνής λειτουργούν ως μέθοδοι αποξένωσης, αποδυναμώνοντας τη δυνατότητα του θεατή να «δει μέσα από τα μάτια» του ήρωα.

Στον αντίποδα αυτής της προσέγγισης, κινείται η ταινία επιστημονικής φαντασίας του Αμερικανού δημιουργού John Carpenter, *They Live* (1988), όπου η υποκειμενικότητα του πρωταγωνιστή χτίζεται μέσα από την οπτική του εμπειρία. Ο χαρακτήρας, ένας άνεργος άντρας, περιπλανάται στην πόλη του Λος Άντζελες.

Ψάχνοντας για εργασία, ο ήρωας ανακαλύπτει ένα ζευγάρι μαύρα γυαλιά ηλίου που του επιτρέπουν να βλέπει διαφορετικά την πραγματικότητα γύρω του. Το αίσθημα τρόμου που παράγεται στον θεατή είναι το αποτέλεσμα των ανακαλύψεων του ίδιου του πρωταγωνιστή, η κάμερα περνά άμεσα στη δική του οπτική γωνία, επιτρέποντας στον θεατή να δει κυριολεκτικά αυτό που βλέπει ο χαρακτήρας.

Αντίθετα, οι Peres και Queysanne σπάζουν την ψευδαίσθηση της ταύτισης, επιλέγουν να αφήσουν το βλέμμα μετέωρο, να ενισχύσουν την απουσία του υποκειμένου.

Ο θεατής δεν «βλέπει μέσα από τα μάτια» του ήρωα, παρακολουθεί έναν χαρακτήρα που θέλει να σιγήσει, εμβαθύνοντας έτσι στην έννοια της «εξαφάνισης».

Διαλεκτική εικόνα και εικόνα που κινείται εν εαυτή, η αυτόνομη κάμερα στην ταινία

Ζωή είναι το να περνάς από τον ένα χώρο στον άλλον, προσπαθώντας (όσο μπορείς) να μη σκοντάφτεις.

Περέκ, *Χορείες Χώρων*, 2000 σ 14

Ο Benjamin υποστηρίζει, στο έργο *τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του*, ότι ο κινηματογράφος δεν είναι απλώς ένα μέσο αναπαράστασης αλλά και μέσο αποκάλυψης:

Τα χαρακτηριστικά της κινηματογραφικής ταινίας, δεν βρίσκονται μόνο στον τρόπο, με τον οποίο ο άνθρωπος τοποθετείται απέναντι στη μηχανή λήψης, αλλά και στο τρόπο που με τη βοήθεια αυτής της μηχανής απεικονίζει τον κόσμο.

Benjamin, 1978, σσ 30-31

Στην ταινία του Perec, η θέση αυτή του Benjamin βρίσκει εφαρμογή καθώς η ίδια η κάμερα παύει να είναι ουδέτερο μέσο απεικόνισης και μετατρέπεται σε ενεργό υποκείμενο, δεν είναι το βλέμμα του ήρωα, αλλά ένα βλέμμα που τον κοιτά, τον ακολουθεί ή τον εγκαταλείπει, εντείνοντας έτσι την αποξένωση του ήρωα από τον ίδιο του τον κόσμο.

Ακόμη, οι δημιουργοί αξιοποιούν την ικανότητα της κάμερας να απομονώνει ασήμαντες λεπτομέρειες και επιλέγουν ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο κοντινών λήψεων σε καθημερινά αντικείμενα του διαμερίσματος, εστιάζουν σε ασήμαντες λεπτομέρειες όπως τοίχους, ραγίσματα, χαρακίες, αποκαλύπτοντας αυτό που ο Benjamin ονομάζει *οπτικό ασύνειδο*.

Η επίδραση της κάμερας, σύμφωνα με τον Γερμανό φιλόσοφο, δεν λειτουργεί ως προέκταση ή ενίσχυση του φυσικού βλέμματος· αντίθετα, μετατρέπει ορατό το αθέατο, εμφανίζει

διαστάσεις του πραγματικού που παραμένουν αθέατες στην καθημερινή αντίληψη καθιστώντας τες αντικείμενο γνώσης και στοχασμού.

Στο πλαίσιο της *mise-en-scene* της ταινίας, αντικείμενα όπως μια λεκάνη με κάλτσες που μουλιάζουν στο νερό, βιβλία, μια βρύση που στάζει, ένα ρολόι, αποτελούν διαφορετικές εκφάνσεις νοήματος, αποκαλύπτοντας τις λεπτομέρειες της καθημερινότητας, αλλά και την εσωτερική κατάσταση του ήρωα, όπως οι συχνές λήψεις με τον ραγισμένο καθρέφτη.

Ο ήρωας δεν αντικρίζει ένα ενιαίο είδωλο, μια εικόνα ενότητας, αλλά αποκαλύπτεται η διάσπαση της ταυτότητας, ως αρχική εμπειρία. Το γεγονός αυτό μπορεί να ιδωθεί ως αντιστροφή του «σταδίου του καθρέφτη», όπως το περιγράφει ο Γάλλος ψυχαναλυτής Jacques Lacan όπου το παιδί, βλέποντας το είδωλό του στον καθρέφτη, αποκτά την ψευδαίσθηση μιας ολοκληρωμένης εικόνας εαυτού και θεμελιώνει την ταυτότητά του μέσα από αυτή τη φαντασιακή ενότητα. Ο πρωταγωνιστής αντικρίζει το κερματισμένο είδωλό του, το οποίο, μέσα από τη μεσολάβηση της κινηματογραφικής μηχανής, μεταφέρεται στον θεατή ως αντανάκλαση δεύτερου επιπέδου.

Πράγματι, στην ταινία, η ρήξη ανάμεσα στο υποκείμενο και την εικόνα του, δεν αφορά μόνο τον ήρωα· αφορά και τον ίδιο τον θεατή. Μέσω της κινηματογραφικής εικόνας επιστρέφεται και στον ίδιο μια αναδιπλωμένη εκδοχή του *σταδίου του καθρέφτη* όπου η ταύτιση αποκαλύπτεται ως κατασκευή και η σχέση με την εικόνα ως έλλειψη.

Η σύνδεση με τον πίνακα του Rene Magritte *La reproduction interdite* (1937) που δεσπόζει πάνω από το κρεβάτι του ήρωα, καθιστά αυτή τη διαλεκτική ακόμη πιο έντονη καθώς και στον πίνακα, η αναπαράσταση προδίδει την προσδοκία ταύτισης. Το ζωγραφικό έργο απεικονίζει έναν άνδρα που στέκεται μπροστά σε έναν καθρέφτη· ενώ το βιβλίο πάνω στο τζάκι καθρεφτίζεται σωστά, η αντανάκλαση του άνδρα δεν αντικατοπτρίζει το πρόσωπό του, αλλά επαναλαμβάνει την πλάτη του, ανατρέποντας την αναμενόμενη λειτουργία της αντανάκλασης. Ο καθρέφτης, στο έργο του Magritte και στην ταινία *Ένας άνθρωπος που κοιμάται*, δεν επιστρέφει το αναμενόμενο είδωλο, αντίθετα αναδεικνύει την απόσταση ανάμεσα στο υποκείμενο και στην εικόνα του, θέτοντας υπό αμφισβήτηση τα όρια της αναπαράστασης.

Οι διαδοχικές μεταβάσεις από πλάνα εσωτερικών χώρων στον εξωτερικό χώρο της πόλης είναι συχνές εναλλασσόμενες και μη γραμμικές, με την περιπλάνηση του πρωταγωνιστή στην πόλη να αποτελεί τον δεύτερο κεντρικό άξονα της ταινίας. Συγκεκριμένα, το αστικό τοπίο του Παρισιού, δεν παρουσιάζεται ως χώρος δράσης ή κοινωνικών συναναστροφών. Η έντονη προοπτική, οι πανοραμικές λήψεις, τα ευρυγώνια πλάνα, διογκώνουν τη γεωμετρία του χώρου, κατασκευάζοντας μια οπτική εμπειρία όπου η κινηματογραφημένη πόλη παρουσιάζεται ως ένα σκηνικό έρημο και αποκομμένο από την ανθρώπινη ζωή. Το νωχελικά κινούμενο σώμα του χαρακτήρα μεταπίπτει συνεχώς από την ορατή στην αόρατη κατάσταση καθώς τα συνεχόμενα τράβελινγκ πλάνα της κάμερας άλλοτε το καθιστούν εντός του κινηματογραφικού κάδρου και άλλοτε εκτός, υλοποιώντας ένα παιχνίδι εμφάνισης και εξαφάνισης του υποκειμένου.

Η περιπλάνηση στο χώρο και τον χρόνο, στην ταινία *Ένας άνθρωπος που κοιμάται*, δεν αφορά μόνο τον χαρακτήρα αλλά και την ίδια την κάμερα, η οποία αυτονομείται· γίνεται ο δικός της χαρακτήρας. Το μηχανικό βλέμμα χάνει την εστίασή του στον κύριο χαρακτήρα και αποφασίζει να περιπλανηθεί, μετατρέποντας τον θεατή σε παρατηρητή όχι τόσο του χαρακτήρα ή της δράσης, αλλά του ίδιου του μηχανισμού της κινηματογραφικής παρατήρησης.

Η αυτονομία του κινηματογραφικού βλέμματος αποτελεί μια μέθοδο που συναντάται συχνά σε δημιουργούς του «Νέου Κύματος», όπου την χρησιμοποίησαν για να αποκαλύψουν τη μηχανικότητα της κινηματογραφικής γλώσσας, να σπάσουν τον ρεαλισμό ή να δηλώσουν θέση πολιτική, αισθητική ή φιλοσοφική.

Ο Michelangelo Antonioni, δεξιότηχνης αυτής της περιπλανώμενης κινηματογραφικής ματιάς, εφαρμόζει την τεχνική στη σκηνή της ταινίας του *The Passenger* (1975), όπου ο ήρωας (Jack Nicholson) ακινητοποιημένος με το αυτοκίνητό του στην άμμο, μένει πίσω ενώ η κάμερα αφήνει την κύρια δράση και με μια πανοραμική κίνηση εγκαταλείπει τον ήρωα, που προσπαθεί χωρίς επιτυχία να ξεκολλήσει το όχημα, και οδηγεί το βλέμμα του θεατή προς την απεραντοσύνη της ερήμου.

Και στις δύο περιπτώσεις, τόσο στην ταινία *Ένας άνθρωπος που κοιμάται* όσο και στο *The Passenger*, οι σκηνοθέτες χρησιμοποιούν την αυτονομία της κάμερας ως τρόπο δημιουργίας απόστασης ανάμεσα στον θεατή και τον ήρωα. Στον Antonioni η υπαρξιακή αγωνία, το κενό

και η απώλεια ελέγχου του χαρακτήρα ενισχύονται ακόμη περισσότερο όταν η κάμερα αποφασίζει να αυτονομηθεί και να εγκαταλείψει τον πρωταγωνιστή και τη δύσκολη κατάστασή του. Αντίθετα, οι Peres και Queysanne σκηνοθετούν έναν ήρωα που έχει ο ίδιος επιλέξει την αποστασιοποίησή του από την κοινωνική εμπλοκή, η αυτονομία της κάμερας δεν αποτυπώνει μια απώλεια ελέγχου αλλά τη συνειδητή αποξένωση του.

Οι συντελεστές της ταινίας - αρκετοί εκ των οποίων συνδέονταν με την κινηματογραφική ομάδα της *Αριστερής Όχθης*⁴ υιοθέτησαν κινηματογραφικές τεχνικές που αποφεύγουν την ρεαλιστική απεικόνιση της πραγματικότητας. Η επιλογή αυτή συντονίζεται με τις θεωρητικές προσεγγίσεις του Benjamin και του Deleuze, καθώς και οι δύο υπογράμμιζαν της σημασία της κινηματογραφικής απεικόνισης της. Σύμφωνα με τους στοχαστές, ο κινηματογράφος δεν είναι πύλη προς το «πνευματικό» ή το «ιερό», αλλά ένα επαναστατικό εργαλείο που μπορεί να συνδέσει την τέχνη με τα υποκείμενα και την πολιτική πράξη.

Το μοντάζ, στην ταινία *Ένας άνθρωπος που κοιμάται*, βασίζεται στη ρυθμική επανάληψη σχεδόν παρόμοιων πλάνων που τοποθετούνται το ένα δίπλα στο άλλο χωρίς αιτιώδη αφηγηματική συνάφεια, δεν υπάρχει πλοκή με αρχή- μέση- τέλος, ενώ η ασύγχρονη, εκτός πλάνου, διαχείριση της φωνής, του ήχου και της εικόνας δημιουργούν ένα σοκ ή μια παύση στον θεατή, κάτι που ο Benjamin θεωρούσε αναγκαίο για την αφύπνιση της κριτικής στάσης απέναντι στην ιστορία. Το αποτέλεσμα εκφράζει μια διαλεκτική συνύπαρξη εικόνων που συνάδει με την σκέψη του και συγκεκριμένα, με την έννοια της *διαλεκτικής εικόνας*, πάνω στην οποία οικοδομείται η θεωρία του για την ιστορία. Στο έργο του *Θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας*,(1940) ο Γερμανός φιλόσοφος ασκεί κριτική στον ιστορικισμό απορρίπτοντας την ιδέα της ιστορίας ως μιας αντικειμενικής, γραμμικής και συνεχόμενης εξέλιξης. Σε αυτό το πλαίσιο η *διαλεκτική εικόνα* συγκεντρώνει σχέσεις αισθητικές, πολιτικές, ιστορικές, περνά σε

⁴ *Αριστερή όχθη (Rive Gauche)* Στα τέλη της δεκαετίας του 1950 κάνει την εμφάνισή της μια ομάδα κινηματογραφιστών που έθεσαν στο επίκεντρο τη σχέση του κινηματογράφου με τις υπόλοιπες τέχνες και ιδιαίτερα με τη λογοτεχνία. Αρκετοί από αυτούς του δημιουργούς όπως Agnès Varda, Georges Franju, Chris Marker, Alain Resnais, Jean Rouch, πειραματίστηκαν με καινοτόμους τρόπους κινηματογραφικής αφήγησης όπως το voice-over, ερασιτέχνες ηθοποιούς, ελλειπτικό μοντάζ, αναδρομές, ασυγχρονία ήχου εικόνας για να μιλήσουν για τη μνήμη, την καθημερινότητα ή την Ιστορία.

ένα πεδίο εννοιολογικό όπου το παρελθόν παύει να νοείται ως ένα νεκρό γεγονός, χωρίς σχέση με το παρόν, αντίθετα αποκαλύπτει τη δυνατότητα στοχασμού του *τώρα* μέσα από τα ίχνη του παρελθόντος.

Όπως σημειώνεται στη μελέτη των Ράπτη και Συμεωνίδη, *Ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και τα νέα μέσα* (2019), για να αποκτήσει η εικόνα αυτόν τον διαλεκτικό χαρακτήρα, πρέπει να παγώσει η ροή ώστε να ελευθερωθεί η εσωτερική της κίνηση· η ταινία, ιδιαίτερα μέσα από τις σκηνές με τα ερείπια προς το τέλος της, δημιουργεί ένα κινηματογραφικό χώρο που επιτρέπει την εμφάνιση, εκείνου που ο Benjamin αποκαλεί στιγμή «ακινήσιας» (standstill), όπου το παρελθόν συμπυκνώνεται στο παρόν κατασκευάζοντας ένα κόμβο που συγκεντρώνει ιστορική και υπαρξιακή ένταση.

Ο ενεστωτικός χρόνος που κυριαρχεί στην ταινία, η άσκοπη και ρυθμικά επαναλαμβανόμενη περιπλάνηση ενός σιωπηλού ήρωα, η απουσία δράσης, ταυτότητας ή προσδοκίας, συνθέτουν ένα οπτικοακουστικό πεδίο όπου η εικόνα παύει να λειτουργεί αναπαραστατικά, αλλά στοχαστικά και πολιτικά. Οι σκηνοθετικές επιλογές των Peres και Queysanne ανατρέπουν τον συμβατικό ρόλο του θεατή ως παθητικού αποδέκτη της πλοκής.

Η χρήση του voice-over στο δεύτερο πρόσωπο ενικού -«εσύ»- δημιουργεί την εντύπωση ότι η γυναικεία φωνή απευθύνεται και στον ίδιο εκτός από τον ήρωα. Αυτό το αφηγηματικό σχήμα, σε συνδυασμό με την ασυγχρονία φωνής, ήχου και εικόνας, οδηγεί σε μια διπλή συνθήκη, αποστασιοποίηση αλλά και εμπλοκή του θεατή, καθώς καλείται να διαχειριστεί την ασάφεια της θέσης του μέσα στην αφήγηση. Πράγματι, ο θεατής βρίσκεται μετέωρος ανάμεσα στο να ταυτιστεί με τον ήρωα και την αναπαράστασή του ή να τον παρατηρήσει από απόσταση· η φωνή δεν ανήκει στον χαρακτήρα, δεν είναι βέβαιο αν εκφράζει τις σκέψεις του ήρωα. Αν και το σώμα του πρωταγωνιστή, είναι παρόν και ορατό στην εικόνα, η ταυτότητα του είναι θολή. Ο θεατής δεν καταλαμβάνει σταθερή θέση, δεν βιώνει μια πλήρη ταύτιση αλλά δεν του προσφέρεται και η κατάλληλη απόσταση της εξωτερικής παρατήρησης. Αυτή η «αιώρηση» ενισχύει την διάχυση και τελικά την «εξαφάνιση» του υποκειμένου (ο ήρωας) μέσα στη δική του συνείδηση. Υπό αυτήν την έννοια, μπορεί να είναι δικαιολογημένο να σκεφτούμε ότι η απόπειρα αποσύνδεσης

του ήρωα από τον εαυτό και τον κόσμο, τελικά φαίνεται να ολοκληρώνεται μέσω των κινηματογραφικών τεχνικών και της θέσης του θεατή.

ΠΑΙΓΝΙΩΔΗΣ ΠΕΡΙΟΡΙΣΜΟΙ

Η συμβολή του ΟυLiPo

Οι παραπάνω σκηνοθετικές επιλογές της ταινίας αντανακλούν εν μέρει τους εθελοντικά επιβαλλόμενους λογοτεχνικούς περιορισμούς (contraintes) του Perec ο οποίος ήταν εξέχων μέλος του Ounvoir de Littérature Potentielle (Εργαστήριο Δυνητικής Λογοτεχνίας). Το λογοτεχνικό κίνημα ΟυLiPo γεννήθηκε στη Γαλλία, το 1960, από τους Raymond Queneau και François Le Lionnais γύρω από τους οποίους συσπειρώνονται συγγραφείς, μαθηματικοί και καλλιτέχνες. Οι συγγραφείς του εργαστηρίου πίστευαν ότι η δημιουργικότητα δεν πηγάζει από την «έμπνευση» αλλά από τη συστηματική και σοβαρή εμπλοκή με τους κανόνες του λογοτεχνικού παιχνιδιού. Η δυνητικότητα (potentialité) αναφέρεται σε αυτό που ενδέχεται να συμβεί, να διατυπωθεί ή να δημιουργηθεί, μέσα από συγκεκριμένες συνθήκες ή περιορισμούς. Στο πλαίσιο του ΟυLiPo, οι αυτοδεσμευτικοί κανόνες δεν θεωρούνται εμπόδιο αλλά εργαλεία απελευθέρωσης της δημιουργικότητας, εξερεύνησης και ανακάλυψης νέων δομών και τρόπων χρήσης της γλώσσας.

Στο μυθιστόρημα *La Disparition* (*Η εξαφάνιση, 1969*), ο Georges Perec, κατορθώνει ένα λιπογράμματο επίτευγμα, το έργο δημιουργείται πάνω στην απουσία του γράμματος “e”, το οποίο αποτελεί το συχνότερα χρησιμοποιούμενο γράμμα της γαλλικής γλώσσας. Η άσκηση αυτή ονομάζεται «λιπογράμματη» (lipogramme), καθώς προέρχεται από την ελληνικό ρήμα *λείπω* και ορίζεται, σύμφωνα με το λεξικό Larousse - που παραθέτει ο ίδιος ο Perec στο κείμενο του με τίτλο *Ιστορία του λιπογράμματος* - ως «Λογοτεχνικό έργο στο οποίο κανείς εξαναγκάζεται να μην χρησιμοποιήσει ένα ή περισσότερα γράμματα του αλφαβήτου».

(Perec, όπως αναφέρεται στο «Παίζουμε λογοτεχνία;», 2016, σ 62).

Το ουλιριανό πείραμα φαίνεται να βρίσκει την οπτική αντανάκλαση στην ταινία *Ένας άνθρωπος που κοιμάται* μέσα από την αυτόνομη περιπλάνηση της κάμερας στο χώρο και την αποδέσμευσή της από το υποκείμενο. Όπως στο μυθιστόρημα *La Disparition* εξαφανίζεται το συχνό φωνήεν της γαλλικής γλώσσας φανερώνοντας νέες μορφές νοήματος μέσω της απουσίας, έτσι και στην ταινία, η κάμερα αποσύρει το πρόσωπο από το κάδρο, αποδεσμεύεται από τη λειτουργία της αναπαράστασης του υποκειμένου. Η παράλληλη αυτή στρατηγική «εξαφάνισης» τόσο στο επίπεδο της λογοτεχνικής όσο και της κινηματογραφικής γλώσσας λειτουργεί ως ένας μηχανισμός αυτοαναφορικότητας: το κείμενο μιλά για τη γλώσσα μέσα από τη στέρηση, ενώ η εικόνα στοχάζεται τη δική της υπόσταση μέσα από την άρνηση της αναπαράστασης. Και στις δύο περιπτώσεις, η εξαφάνιση δεν δηλώνει έλλειμμα, αλλά δυνητικότητα που ενεργοποιεί τον θεατή ή τον αναγνώστη ως συν-δημιουργό του νοήματος.

ΠΕΡΙΠΛΑΝΗΣΗ ΚΑΙ ΠΑΙΧΝΙΔΙ

«επαναποικιοποίηση» του χώρου και του χρόνου

Το ουλιριανό πνεύμα συνομιλεί, κατά κάποιο τρόπο, με τις αναζητήσεις και τις πρακτικές ενός άλλου σημαντικού κινήματος, αυτού των Καταστασιακών (Situationnistes). Ο πειραματισμός, το παιχνίδι, η ανατροπή αποτελούν κοινά στοιχεία μεταξύ των Ουλιρο και των Καταστασιακών αλλά ταυτόχρονα, οι στόχοι, η μεθοδολογία και η πολιτική πρόθεση τους διαφοροποιούν.

Ο χώρος δράσης των μελών του *Εργαστηρίου Δυνητικής Λογοτεχνίας* είναι η γλώσσα, το κείμενο. Το έργο τους είναι έμμεσα πολιτικό καθώς αναδεικνύουν τις δυνατότητες της γλώσσας άρα και της σκέψης. Η περιπλάνηση που προτείνουν είναι εσωτερική, λογοτεχνική, υπαρξιακή.

Ο χώρος των Καταστασιακών είναι η ίδια η πόλη. Η περιπλάνηση (dérive) τους αποτελεί μέθοδο σωματικής, συλλογικής, αστικής εξερεύνησης που οδηγεί τους περιπλανώμενους σε επανοικιοποίηση της πόλης.

Η «πειραματική περιπλάνηση», η «κατασκευή καταστάσεων» και το «καταστασιακό παιχνίδι» αποτελούν βασικές τεχνικές για την Καταστασιακή Διεθνή στη διαδικασία μετασχηματισμού της πραγματικότητας και της χρήσης της ζωής.

Η ίδρυση της Καταστασιακής Διεθνούς το 1957 προήλθε από μια σειρά ζυμώσεων και συναντήσεων στην Ιταλία μεταξύ μελών ευρωπαϊκών πρωτοποριακών ομάδων. Μεταξύ αυτών περιλαμβάνονται η Λετριστική Διεθνής, με βασικούς εκπροσώπους τον Guy Debord και τη Michele Bernstein, το Διεθνές Κίνημα για ένα Φαντασιακό Μπάουχαους, με κύρια μέλη τους Asger Jorn, Giuseppe Pinot-Gallizio, Piero Simondo και Verrone Elena καθώς και η Ψυχογεωγραφική Επιτροπή του Λονδίνου υπό τον Rumney Ralph.

Μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, η Ευρώπη βρέθηκε σε ένα ψυχροπολεμικό κλίμα, υπό τη συνεχή απειλή πυρηνικού πολέμου. Παράλληλα, η ήπειρος βίωνε μια φάση οικονομικής ανασυγκρότησης, ανάπτυξης και αυξημένων γεννήσεων, γνωστή ως «baby boom». Η δεκαετία του '50 σηματοδοτήθηκε από τα βαθιά τραύματά που άφησε πίσω του ο πόλεμος. Η ουγγρική εξέγερση του 1956, ενάντια στις πολιτικές που είχε επιβάλει η Σοβιετική Ένωση, δημιούργησε ρήγματα στην πίστη για έναν «σοσιαλιστικό παράδεισο», κλονίζοντας τη βάση των ιδεών πάνω στις οποίες στηρίζονταν τα μέχρι τότε επαναστατικά κινήματα. Ταυτόχρονα, ήταν η περίοδος ανάδυσης σημαντικών εθνικοαπελευθερωτικών κινήματων σε Αφρική, Ασία και Λατινική Αμερική, που διεκδικούσαν ανεξαρτησία και αυτοδιάθεση, ενώ παράλληλα εμφανίζονταν κινήματα για πολιτικά και κοινωνικά δικαιώματα.

Η πρώτη ατομική βόμβα είχε ήδη εκραγεί στη Χιροσίμα, ανατρέποντας την πίστη ότι η ανθρώπινη πρόοδος και η επιστήμη είναι πάντοτε θετικές και εξελικτικές.

Οι μεταπολεμικές δυτικές κοινωνίες μετασχηματίστηκαν σε καταναλωτικές, με τη διαφήμιση και τα μέσα μαζικής ενημέρωσης να παίζουν σημαντικό ρόλο στην εμπορευματοποίηση της καθημερινότητας. Οι Καταστασιακοί υποστήριξαν ότι ο καπιταλισμός έχει αποικιοποιήσει όχι μόνο την παραγωγή, αλλά και ολόκληρη τη ζωή. Με τη φράση τους «πρέπει να εφεύρουμε ξανά την επανάσταση» αναγνώρισαν την αποτυχία των προηγούμενων επαναστατικών προσπαθειών, οι οποίες εστιάζονταν σε μια πτυχή της ζωής, παραμελώντας και άλλες οπτικές

θέασης της, όπως την τέχνη. Ταυτόχρονα, αρνήθηκαν τη «στρατευμένη τέχνη», δηλαδή την υποταγή της τέχνης στην πολιτική ενώ εξίσου απορρίπτουν την αισθητικοποίηση της πολιτικής.

«Ο καιρός της τέχνης πέρασε πιά», απαντά ο Raoul Vaneigem, ένας από τους σημαντικότερους θεωρητικούς της Καταστασιακής Διεθνούς, στην ερώτηση «*Ως προς τι η τέχνη μπορεί να είναι πραγματικά «κοινωνική»;* του Κέντρου Κοινωνικοπειραματικής Τέχνης το 1964, συνεχίζοντας:

Το θέμα τώρα είναι να πραγματώσουμε την τέχνη, να κατασκευάσουμε αποτελεσματικά και σε όλα τα επίπεδα της ζωής ό,τι παλιότερα υποχρεωτικά έμενε καλλιτεχνική αυταπάτη ή ανάμνηση που ο άνθρωπος ονειρευόταν ή συντηρούσε μονόπλευρα. Δεν μπορούμε να πραγματώσουμε την τέχνη παρά καταργώντας την. Ωστόσο, θα πρέπει ν'αντιταχτούμε στη σημερινή κατάσταση της κοινωνίας, που καταργεί την τέχνη αντικαθιστώντας την με την αυτόματη κίνηση ενός θεάματος ακόμα πιο ιεραρχικού και παθητικού: μπορούμε να καταργήσουμε την τέχνη μόνο αν την πραγματώσουμε.

Η τέχνη για τους Καταστασιακούς πρέπει να πάψει να είναι κάτι «διακριτό» από άλλες σφαίρες της καθημερινής ζωής, όπως η εργασία, η πολιτική και η κοινωνία και αυτό μπορεί να γίνει μόνο με την κατάργησή της ως θεσμοποιημένης δραστηριότητας ή εμπορεύματος. Όσο η τέχνη παραμένει ένα θέαμα δεν μπορεί να πετύχει τον ρόλο της ως δημιουργική δύναμη απελευθέρωσης.

Η έννοια του θεάματος βρίσκεται συνεχώς στη σκέψη της Κ.Δ, ήδη από τη Λετριστική Διεθνή, και ειδικά του Guy Debord, (1931-1994), ο οποίος την ανέλυσε εκτενώς στο βιβλίο του *Η Κοινωνία του Θεάματος* (1967).

Ο Raoul Vaneigem, στα βιβλία του *Βασικές Κοινοτοπίες* (1961) και *Η Επανάσταση της Καθημερινής Ζωής: Πραγματεία του Σαβουάρ Βιβρ*, που κυκλοφόρησε την ίδια χρονιά με την *Κοινωνία του Θεάματος* του Debord, προσφέρει και αυτός μια κριτική ανάλυση για το θέαμα. Στη θεωρία των Καταστασιακών, το θέαμα δεν αναφέρεται μόνο στα μέσα μαζικής ενημέρωσης ή στην ψυχαγωγία, αλλά σε ένα ευρύτερο κοινωνικό και πολιτικό σύστημα που καθορίζει την ανθρώπινη ζωή στις σύγχρονες καπιταλιστικές κοινωνίες. Σύμφωνα με τον Debord, το θέαμα

είναι η νέα μορφή κυριαρχίας στην καπιταλιστική κοινωνία, και το αναλύει ως ένα σύστημα όπου τα εμπορεύματα και οι εικόνες αντικαθιστούν την αυθεντική ανθρώπινη εμπειρία, κατασκευάζοντας μια ψευδή πραγματικότητα, την οποία οι άνθρωποι καταναλώνουν και αποδέχονται παθητικά. Το θέαμα περιγράφει μια κατάσταση στην οποία οι κοινωνικές σχέσεις δεν βασίζονται πλέον στην άμεση εμπειρία ή την αυθεντική επικοινωνία, αλλά διαμεσολαβούνται από εικόνες, προϊόντα και εμπορικά σύμβολα, αποκρύπτοντας την αληθινή κοινωνική φύση του ανθρώπου, που είναι η κοινότητα. Η συμβολή της θεωρίας του *θεάματος* του Debord και γενικότερα οι ιδέες της Κ.Δ, βρήκαν απήχηση στο κίνημα του Μάη του '68, ειδικά ανάμεσα στους φοιτητές, οι οποίοι αναζητούσαν ήδη έναν τρόπο να αμφισβητήσουν το καπιταλιστικό σύστημα και την καταπίεση της καθημερινής ζωής. Οι φοιτητές και οι εργάτες ένιωθαν έντονα την αποξένωση και τον κίνδυνο της παθητικοποίησης που προσπαθούσε να επιβάλλει το κυρίαρχο σύστημα. Η επανάσταση που πρότειναν οι Καταστασιακοί που αφορούσε την αλλαγή σε κάθε πτυχή της ζωής, της καθημερινότητας, των κοινωνικών σχέσεων και πολιτιστικών δομών, ενέπνευσε πολλούς νέους στο Παρίσι να απαιτήσουν μια ριζική αλλαγή σε ολόκληρο το σύστημα.

Κατασκευή Καταστάσεων

Η έννοια της *κατάστασης* κατέχει κεντρική θέση στην θεωρία των Καταστασιακών. Η λέξη *κατάσταση* αφορά την ενεργή, συνειδητή *κατασκευή καταστάσεων* που χαρακτηρίζονται από προσωρινότητα, αφορούν συγκεκριμένα πρόσωπα σε έναν συγκεκριμένο χωροχρόνο. Οι καταστάσεις δεν αποτελούσαν καλλιτεχνικά δρώμενα ή απλά συμβάντα, αλλά ήταν βιωματικές εμπειρίες, βασισμένες και άρρηκτα συνδεδεμένες με τη *συμμετοχή*. Σε αντίθεση με το «θέαμα», όπου οι άνθρωποι είναι παθητικοί θεατές, στις καταστάσεις γίνονται δημιουργοί και διαμορφωτές των δικών τους εμπειριών.

Ο Henri Lefebvre (1901–1991), ο Γάλλος μαρξιστής φιλόσοφος και κοινωνιολόγος, γνωστός για τη σημαντική του συμβολή στην ανάλυση του αστικού χώρου και την κριτική του για την καθημερινή ζωή, είχε επιρροή στην πρώιμη θεωρητική ανάπτυξη των Καταστασιακών.

Η έννοια της *κατάστασης* αντλεί στοιχεία και από τη *θεωρία των στιγμών*, την οποία ο Lefebvre προτείνει στο έργο του *Κριτική της Καθημερινής Ζωής* (1958-1961). Αυτή η θεωρία υπήρξε ιδιαίτερα σημαντική για την εξέλιξη των ιδεών των Καταστασιακών, οι οποίοι την ερμήνευσαν με τον δικό τους τρόπο, συνδέοντάς την με την "κατασκευή καταστάσεων" και την επαναστατική δυνατότητα της στιγμής.

Ο Constant Nieuwenhuys (1920-2005), Ολλανδός καλλιτέχνης και αρχιτέκτονας, ένας από τους ιδρυτές της ομάδα CoBrA, (1948-1951) και αργότερα μέλος στο Κίνημα των Καταστασιακών είναι γνωστός για ένα από τα πιο εμβληματικά στοιχεία της δουλειάς του, το όραμά του για τη «Νέα Πόλη» (New Babylon). Ο ουτοπιστής αρχιτέκτονας φανταζόταν ένα τεράστιο δίκτυο από κινητές και επεκτάσιμες δομές που θα προσαρμόζονταν στις ανάγκες και τις επιθυμίες των κατοίκων τους. Τα σχέδια περιλάμβαναν γεωμετρικές μορφές και ανοιχτούς χώρους, με σκοπό τη διευκόλυνση της κοινωνικής αλληλεπίδρασης. Ο Constant ήθελε να συνδυάσει την αρχιτεκτονική με τη ζωή και το παιχνίδι, προτείνοντας ότι οι δομές δεν θα έπρεπε να είναι στατικές, αλλά δυναμικές και σε διαρκή εξέλιξη. Το 1953, δημοσίευσε το κείμενο «*Για μια αρχιτεκτονική της κατάστασης*», σε αυτό το κείμενο, ο Constant προάγει την άποψη ότι η αρχιτεκτονική πρέπει να επιτρέπει στην καθημερινή πραγματικότητα να μεταμορφώνεται και να δημιουργεί νέες καταστάσεις.

Η σκέψη του Lefebvre βοήθησε τους Καταστασιακούς να αναδείξουν, μέσω της συνειδητής παρέμβασης και δημιουργίας καταστάσεων, τις κρυμμένες δυνατότητες μια *στιγμής/moment* που ξεφεύγει από τη παθητικότητα.

Ο ίδιος αναφέρει: *Ονομάζουμε στιγμή την απόπειρα να πραγματοποιηθεί πλήρως μια δυνατότητα. Η στιγμή πρέπει να αξιολογείται ως σημαντική και την περιγράφει ως μια κίνηση που έχει ξεκινήσει και προχωράει, έχει δηλαδή μια διάρκεια.*

Ωστόσο, οι Καταστασιακοί ασκούν κριτική στην κατά Lefebvre ταξινόμηση των «στιγμών» σε διάφορες κατηγορίες, (στιγμές έρωτα, παιχνιδιού, ποίησης κ.λπ.). Οι Καταστασιακοί ανησυχούν ότι αυτή η κατηγοριοποίηση μπορεί να οδηγήσει σε παθητικότητα, όπου οι άνθρωποι θα αναμένουν τις «καλές» στιγμές, αντί να προσπαθούν να τις δημιουργήσουν. Σε συνέντευξή του στο περιοδικό «Praxi 1» το 1979 αναφέρει:

Μου' χαν πει, πάνω κάτω, σε συζητήσεις μας (συζητήσεις που διαρκούσαν ολόκληρες νύχτες) ότι εσύ καλεις [στιγμές] εμείς καλούμε τις [καταστάσεις], μόνο που εμείς το πάμε πιο μακριά απ' ότι εσύ. Αποδέχεσαι σαν [στιγμές], οτιδήποτε γίνεται ιστορία (έρωτας, ποίηση, σκέψη). Εμείς θέλουμε να δημιουργήσουμε νέες στιγμές.

Η Ρωσική Πρωτοπορία προσέφερε στους Καταστασιακούς ένα παράδειγμα τέχνης με άμεσους κοινωνικούς και πολιτικούς στόχους. Οι ιδέες του «ξεπεράσματος της τέχνης» και της «πραγμάτωσης της» εμφανίζονται ήδη από τη δεκαετία του 1910 στη σκέψη των Ρώσων καλλιτεχνών της Πρωτοπορίας, που ασκούσαν κριτική στον παραδοσιακό ρόλο της τέχνης προτείνοντας την ενσωμάτωσή της στην παραγωγή και την καθημερινή ζωή. Ο Νικολάι Ταραμπούκιν, για παράδειγμα, πρότεινε η χορογραφία να ασχοληθεί με την κίνηση του κόσμου μέσα στον δρόμο (Le Dernier Tableau, 1916-1923).

Η έννοια της *κατασκευής* στην τέχνη προέρχεται από το καλλιτεχνικό κίνημα του Κονστρουκτιβισμού το οποίο θεωρεί την τέχνη όχι ως μια προσωπική έκφραση σε έναν απομονωμένο χώρο, αλλά ως μια συλλογική και κοινωνική κατασκευή. Ο καλλιτέχνης κάνει χρήση υλικών μέσα στην κοινωνία, κατασκευάζει πράγματα, επηρεάζει την κοινωνική πραγματικότητα.

Η μη-αντικειμενικότητα του Σουπρεματισμού και ιδιαίτερα το «Μαύρο Τετράγωνο» (1915) του Καζιμίρ Μαλέβιτς, προτείνει «το τέλος της ζωγραφικής» στην παραδοσιακή της μορφή. Στο έργο αυτό, ο Μαλέβιτς απορρίπτει την *αναπαράσταση* του κόσμου μέσω της τέχνης. Παρόμοια, οι Καταστασιακοί απορρίπτουν τις αναπαραστάσεις που παράγει το Θέαμα, καθώς διαμορφώνει μια ψευδή εικόνα της πραγματικότητας, επιβάλλοντας αλλοτριωμένες μορφές.

Η αναπαράσταση, σύμφωνα με τους Καταστασιακούς, είναι στενά συνυφασμένη με την καπιταλιστική παραγωγή. Οι εικόνες και οι αναπαραστάσεις που προωθούνται από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και την εμπορευματική κουλτούρα, εξυπηρετούν τα συμφέροντα του καπιταλισμού, προωθώντας καταναλωτικές συμπεριφορές και δημιουργώντας ψευδείς ανάγκες.

Ο Debord, στην *Κοινωνία του θεάματος* παρομοιάζει το θέαμα με το όνειρο: «Το θέαμα είναι ο εφιάλτης της αλυσοδεμένης σύγχρονης κοινωνίας, που τελικά δεν εκφράζει παρά την επιθυμία της να κοιμηθεί. Το θέαμα είναι ο φρουρός αυτού του ύπνου» (*Κοινωνία Του Θεάματος*, κεφ. 21), παραπέμποντας στη φράση του Φρόυντ, ότι «το όνειρο είναι ο φύλακας του ύπνου». Οι Καταστασιακοί, επηρεασμένοι σε κάποιο βαθμό από τις φροϋδικές θεωρίες, μέσω του Σουρεαλισμού, για τα όνειρα και το υποσυνείδητο, δεν στοχεύουν στη ανάλυση και την ερμηνεία των ψυχικών φαινομένων. Η ψυχανάλυση ενδιαφέρεται κυρίως για την ανάλυση και την κατανόηση των ψυχικών καταστάσεων του ατόμου, προσπαθώντας να αντιμετωπίσει ατομικά προβλήματα μέσω των ονείρων και των υποσυνείδητων επιθυμιών. Οι Καταστασιακοί, αντίθετα, με την πραγμάτωση καταστάσεων και τη δημιουργία ατμοσφαιρών, επικεντρώθηκαν στην συλλογική επανάσταση της καθημερινής ζωής, στην αλλαγή των κοινωνικών δομών, την ενεργοποίηση της συνείδησης.

Καταστασιακά Παιχνίδια

Οι Καταστασιακοί θεωρούσαν ότι το παιχνίδι, η καλλιτεχνική δημιουργία και η λαϊκή γιορτή είναι βασικά στοιχεία για τη συγκρότηση της κοινωνικής πραγματικότητας. Αυτή η πραγματικότητα, σύμφωνα με τη θεωρία της Κ.Δ. οργανώνεται, διαμορφώνεται και κατασκευάζεται από ένα συλλογικό ποιητικό υποκείμενο. Επηρεασμένοι από διάφορες φιλοσοφικές και καλλιτεχνικές πηγές, διαμόρφωσαν μια θεωρία που συνδέει το παιχνίδι με την κοινωνική αλλαγή και τη δημιουργικότητα. Υποστηρίζουν ότι «το παιχνίδι πρέπει να εισβάλει και να κατακτήσει ολόκληρη τη ζωή, κομματιάζοντας τις αλυσίδες που το κρατούν σ'ένα περιορισμένο χώρο και χρόνο». (Το Ξεπέρασμα της Τέχνης σελ 57). Παράλληλα, επέκριναν και απέρριπταν την σύνδεση του παιχνιδιού με τον ανταγωνισμό και το κέρδος, βλέποντάς τα ως στοιχεία ελέγχου και αλλοτρίωσης.

Οι Καταστασιακοί αναγνώριζαν το παιχνίδι ως μια βασική δημιουργική δύναμη της πραγματικότητας και υιοθέτησαν από τον Φρίντριχ Σίλερ την ιδέα ότι το παιχνίδι είναι απαλλαγμένο από αναγκαιότητες. Για τον Σίλερ, το παιχνίδι, σε αντίθεση με την εργασία, αποτελεί μια καθαρή απόλαυση, που φέρνει ηδονή χωρίς σκοπιμότητα, ενώ ταυτόχρονα

προάγει την ελευθερία και την ηθική αυτοβελτίωση μέσω της συνειδητής τήρησης κανόνων που το ίδιο θέτει.

Ο Johan Huizinga (1872-1945), στο έργο του *Homo Ludens* (1938), υποστηρίζει ότι το παιχνίδι αποτελεί μια βασική δραστηριότητα για τη διαμόρφωση της κοινωνικής ζωής. Σύμφωνα με τον Γερμανό ιστορικό, το παιχνίδι έχει τα ίδια χαρακτηριστικά που συναντάμε και στην ανθρώπινη κοινωνία, δηλαδή ότι είναι εκούσιο, και, παρά το γεγονός ότι χαρακτηρίζεται από ένταση και αβεβαιότητα, δημιουργεί τάξη και έχει κανόνες. Άρα, η βάση της κοινωνίας είναι παιγνιώδης και όχι ωφελμιστική. Οι Καταστασιακοί συμφωνούν πλήρως με αυτές τις απόψεις και θεωρούν ότι το παιχνίδι δεν είναι μια ξεχωριστή κατάσταση που συμβαίνει αποκλειστικά κατά τον «ελεύθερο χρόνο». Επιπλέον αντιτίθενται στην έννοια του «ελεύθερου χρόνου» καθώς δεν μπορεί να υφίσταται ως τέτοιος αν είναι εντελώς οργανωμένος στα πρότυπα του εργάσιμου χρόνου.

Περιπλάνηση και Ψυχογεωγραφία

Η *περιπλάνηση* (*dérive*) ήταν μια από τις βασικές πρακτικές των Καταστασιακών. Αυτή η τεχνική περιλάμβανε τη συνειδητή περιπλάνηση μέσα στην πόλη. Οι περιπλανήσεις πραγματοποιούνταν ομαδικά, με κάθε ομάδα να έχει σχεδιάσει εκ των προτέρων τη διαδρομή που θα ακολουθήσει. Κατά τη διάρκεια της περιπλάνησης, κατέγραφαν τις εντυπώσεις και την αίσθηση που τους προκαλούσαν οι «ατμόσφαιρες» των χώρων που διέσχιζαν. Μετά την ολοκλήρωση της περιπλάνησης, οι ομάδες συναντιόνταν για να εξάγουν συμπεράσματα και να δημιουργήσουν τους «ψυχογεωγραφικούς χάρτες».

Μέσω της ψυχογεωγραφίας, οι Καταστασιακοί ανέπτυξαν την έννοια της *ενιαίας πολεοδομίας*. Όπως αναφέρουν στα κείμενά τους, δεν συνιστά απλώς μια θεωρία της πολεοδομίας, αλλά «μια κριτική προσέγγιση αυτής, με στόχο τη δημιουργία ενός λειτουργικού περιβάλλοντος γεμάτο πάθος». (Το Ξεπέρασμα της Τέχνης, σ 111). Σύμφωνα με την μαρξιστική φιλοσοφία ο άνθρωπος βλέπει τον κόσμο γύρω του ως προέκταση του εαυτού του, επειδή μέσω της εργασίας και της δράσης του αλλάζει τη φύση και ταυτόχρονα επηρεάζεται από αυτήν.

Οι Σουρεαλιστές επιτέλεσαν επίσης περιπλανήσεις μέσα και έξω από την πόλη αξιοποιώντας το τυχαίο. Ωστόσο, οι Καταστασιακοί απέρριψαν αυτή την προσέγγιση, καθώς θεωρούσαν ότι η δράση του τυχαίου, ενώ μπορεί να φαντάζει αυθόρμητη, οδηγεί σε συντηρητικά αποτελέσματα. Αντί για το τυχαίο, οι Καταστασιακοί προέκριναν το παιχνίδι ως μια συνειδητή πράξη.

Σύμφωνα με τον Debord, το τυχαίο τείνει να αναγάγει τα πάντα στη συνήθεια και στην επιλογή ανάμεσα σε έναν περιορισμένο αριθμό παραλλαγών. Αυτή η συνθήκη μπορεί να φανεί ως ελευθερία, αλλά στην πραγματικότητα περιορίζει τις πραγματικές δυνατότητες δημιουργικότητας και κοινωνικής αλλαγής. Η έμφαση που δίνουν οι Καταστασιακοί στην ενεργητική συμμετοχή και την κατανόηση του αστικού χώρου ως πεδίο κοινωνικής και πολιτικής δράσης σημαίνει ότι δεν αποδέχονται την τυχειότητα ως οδηγό.

Ο Henri Lefebvre, η σχέση του οποίου με τους Καταστασιακούς ήταν σύνθετη και αμφίδρομη, με περιόδους συνεργασίας, αλληλεπίδρασης αλλά και διαφωνιών, ασκεί μια βαθιά κριτική της σύγχρονης πόλης, ειδικά μέσα από το έργο του *Η Παραγωγή του Χώρου*, (1974). Η βασική του θέση ήταν ότι ο χώρος, ο αστικός χώρος, δεν είναι απλώς ένας ουδέτερος, φυσικός χώρος που υπάρχει ανεξάρτητα από την ανθρώπινη δραστηριότητα και την κοινωνία, αλλά αντίθετα, διαμορφώνεται και αναδιαμορφώνεται συνεχώς από τις κοινωνικές, οικονομικές, και πολιτικές σχέσεις, αποτελεί την υλική αντανάκλαση των κοινωνικών σχέσεων.

Στη σκέψη του Lefebvre, το δικαίωμα στην πόλη εκδηλώνεται ως *υπέρτατη μορφή των δικαιωμάτων*, όπως διατυπώνεται στο βιβλίο του *«Το Δικαίωμα στην Πόλη»* (1968-1973) το οποίο από τότε που εκδόθηκε, το 1968, αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για διάφορα κινήματα, τα οποία αναδύονται τη δεκαετία του '60 και '70, κυρίως στο δυτικό κόσμο, διεκδικώντας πολιτικά και κοινωνικά δικαιώματα.

Για τον σημαντικό Γάλλο διανοούμενο, η ανάλυση της παραγωγής του χώρου σημαίνει αποκάλυψη του πώς τα κράτος, το κεφάλαιο, η τεχνική διαμορφώνουν το αστικό τοπίο, τα σώματα και την καθημερινότητα.

Το δικαίωμα στην πόλη αναφέρεται στην ανάγκη οι πολίτες να έχουν το δικαίωμα να καθορίζουν τη μορφή του χώρου στον οποίο ζουν. Ο Lefebvre διακρίνει τις έννοιες ανάμεσα στην πόλη *έργο*

που έρχεται σε αντίθεση με την πόλη *προϊόν* (Lefebvre, 2006, σ 23), επιθυμώντας μια επανάκτηση του χώρου από τους ανθρώπους που ζουν μέσα σε αυτόν, μια δυνατότητα να ζουν δημιουργικά και συλλογικά, όχι μόνο ως καταναλωτές ή εργαζόμενοι, αλλά ως συμμετέχοντες στον αστικό σχεδιασμό και την καθημερινή ζωή.

Όπως και ο Lefebvre, οι Καταστασιακοί άσκησαν κριτική στο πώς οι πόλεις και οι αστικοί χώροι διαμορφώνονται από το κεφάλαιο και την εξουσία, με στόχο τον έλεγχο της ανθρώπινης συμπεριφοράς και την αναπαραγωγή των καπιταλιστικών σχέσεων.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΚΑΙ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ

Δημόσιος και ιδιωτικός χώρος: Η διπλή σκηνή

Ἡ Ἀρχιτεκτονική ὑλο-σαρκώνει τὸ σῶμα τῆς Πόλης (*Opus Architectoni-cum*) καὶ ὁ Κινηματογράφος εἰκονο-στοιχειώνει τὴν αἰθέρια ψυχὴ τῆς (*Opus Imagographicum*) – ἡ Ἀρχιτεκτονική κτίζει τὴν Πόλη ὡς *riflesso dell'anima* (Gioia Seminario 2009) καὶ ὁ Κινηματογράφος δομεῖ τὴν ἀντίληψη τοῦ ἀνθρώπου γιὰ τὸν κόσμον «Die technische Möglichkeit ist die wirksamste Inspiration»¹¹⁹ (Ba-lázs 1924), σὲ μίαν διαρκῆ σπουδὴ τοῦ αἰσθησιονοητικοῦ βλέμματος ἐπὶ ἄξιας ἐνατενίσεως ὀθόνη (*le charme du cinéma*) – αἰσθησιογραφισμὸς παντελής: *hyper-rêve* καὶ *hyperréalité*. (Ρεντζής ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ/ΠΟΛΗ \ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ σ 18)

Ἡ ἀμφίδρομη διαμορφωτικὴ σχέση τοῦ χώρου μετὰ τὸν ἄνθρωπον ἀποτελεῖ ἀντικείμενον μελέτης σὲ πλῆθος ἐπιστημονικῶν πεδίων, ἀπὸ τὴν κοινωνιολογία, τὴν ψυχολογία, τὴν φιλοσοφία ἕως τὴν ἀρχιτεκτονικὴν καὶ τὴν ἀνθρωπολογία, τροφοδοτώντας παράλληλα καὶ τὴν καλλιτεχνικὴν

δημιουργία. Η περιπατητική πρακτική, ως καλλιτεχνική πρόταση, υιοθετήθηκε από πολλούς καλλιτέχνες. Η περιήγηση δεν είναι απλά μια σωματική μετακίνηση αλλά μια εμπειρία που συνδυάζει το χώρο με την αναζήτηση νοήματος, την ενεργοποίηση της μνήμης, τη γέννηση συναισθημάτων .

Η περιπλάνηση (*flânerie*), όπως την ανέδειξε ο Walter Benjamin και η λογοτεχνία του μοντερνισμού, αποτελεί μια ιδιαίτερη μορφή εμπειρίας του χώρου. Ο *Flâneur*, για τον Charles Baudelaire αποτελεί τον περιπλανώμενο παρατηρητή που δεν κινείται με σκοπό αλλά αφήνεται να γεμίσει εμπειρίες από την πόλη, συλλέγοντας εντυπώσεις που εισβάλλουν αποκαλύπτοντας νέες σημασίες. Ο χώρος της πόλης, για τον Γάλλο ποιητή γίνεται θεατρική σκηνή, πεδίο στοχασμού, περιέργειας και ανακάλυψης. Παράλληλα ο Γάλλος φιλόσοφος Gaston Bachelard (1884-1962), στο έργο του *Η Ποιητική του Χώρου* (1957) επιχειρεί να μελετήσει τον χώρο όχι ως γεωμετρικό ή φυσικό αντικείμενο, αλλά ως πεδίο εμπειρίας. Στη μεταπολεμική περίοδο, το κίνημα των Καταστασιακών, με κύρια μορφή τον Guy Debord, ανέδειξε πώς ορισμένες από τις μεθόδους του *Flâneur* μπορούν να γίνουν έντονα πολιτικές.

Ο κινηματογράφος υπήρξε εξ αρχής άρρηκτα συνδεδεμένος με την πόλη και την αρχιτεκτονική καθώς η τελευταία αποτέλεσε όχι μόνο σκηνικό αλλά και πεδίο κινηματογραφικής εμπειρίας. Αν και αναπτύσσονται μέσα από διαφορετικές εκφραστικές και λειτουργικές διαδικασίες και μορφές, κινηματογράφος και αρχιτεκτονική αλληλεπιδρούν και αλληλοσυμπληρώνονται. Η τέχνη της στέρεης και μόνιμης δομής, που προηγείται χρονικά, διαμορφώνει το χώρο και το περιβάλλον αλλάζει την λειτουργία και την αισθητική του χώρου σε συνάρτηση με τις ανθρώπινες ανάγκες αλλά και επιθυμίες. Η 7^η τέχνη από την άλλη προσφέρει νέες διαστάσεις στον τρόπο που βιώνουμε αυτόν το χώρο, αλλάζει την οπτική γωνία, ιστορίζει, τεκμηριώνει, αναπαριστά, αλλοιώνει, μετασχηματίζει, την πρόσκαιρη και κατακερματισμένη εμπειρία της πόλης σε κάτι ενιαίο, οργανωμένο και νοηματικά φορτισμένο.

Οι πρώτες κινηματογραφικές λήψεις των Lumiere κατέγραψαν δρόμους, πλατείες και κινήσεις πλήθους, αποκαλύπτοντας ότι η κάμερα μπορεί να λειτουργήσει ως ένας άλλος *flâneur*, μηχανικός αυτή την φορά. Η κίνηση στο αστικό τοπίο, με την συνεχόμενη ροή σωμάτων και αντικειμένων συναντάται με την κίνηση της κάμερας, η οποία ή θα ακολουθήσει ή θα

αποστασιοποιηθεί ή θα παραμείνει σε ένα σταθερό βλέμμα. Οι τεχνικές του κινηματογράφου, το καδράρισμα, τα εκτός πεδίου αλλά και το μοντάζ δεν λειτουργούν απλώς ως μέσα αναπαράστασης, αλλά ως εργαλεία που κατασκευάζουν μια νέα χωρική εμπειρία.

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η αρχιτεκτονική δεν αποτελεί απλώς μια τεχνική κατασκευής υλικών δομών, αλλά μια παραγωγή χώρου που εδράζεται σε ιδέες, ενσωματώνει κοινωνικές, πολιτικές πολιτισμικές αξίες και οργανώνει τις σχέσεις των σωμάτων. Επομένως, ο χώρος που παράγεται δεν είναι ποτέ ουδέτερος. Οι ιδέες γίνονται ύλη και οι υλικές κατασκευές επιστρέφουν και διαμορφώνουν συνειδήσεις, συμπεριφορές και συλλογικές εμπειρίες.

Δημόσια σφαίρα, οικειότητα και βλέμμα

Ο Richard Sennett, (1943) στο έργο του *Η τυραννία της οικειότητας* μελετά την παρακμή της δημόσιας ζωής. Η πόλη, οι πλατείες, οι δρόμοι, η πολιτική υπήρξαν χώροι δημόσιας συνέντευξης, όπου οι άνθρωποι μπορούσαν να αλληλοεπιδράσουν ως πολίτες και όχι αποκλειστικά ως ιδιωτικά άτομα. Αυτοί οι χώροι αποτέλεσαν το σκηνικό όπου αναπτύχθηκε η δημόσια κουλτούρα, με την ανωνυμία και τους ρόλους να λειτουργούν ως μέσα κοινωνικής επικοινωνίας. Ο Sennett υποστηρίζει ότι η αλλαγή που συνέβη, μετά κυρίως τον 19^ο αιώνα, όπου δίνεται έμφαση ολοένα και περισσότερο στην προσωπική εσωτερικότητα, οδήγησε σε μια *τυραννία της οικειότητας*. Οι δημόσιες σχέσεις συρρικνώνονται και αντί να αποτελούν χώρο συλλογικής δράσης να γίνονται πεδίο εξομολόγησης. Ο Αμερικανός κοινωνιολόγος, στοχαστής και συγγραφέας κριτικάρει την πολιτισμική μετατόπιση προς την υπερβολική έμφαση στην «αυθεντικότητα» και στην «εσωτερικότητα» θεωρώντας ότι αυτή η εξέλιξη διαβρώνει τη δημόσια ζωή, την συμμετοχή και την πολιτική πράξη.

Ο αρχιτέκτονας Πάνος Δραγώνας (1967) στην εισήγησή του *Τρεις τρόποι να βγεις από το κτίριο* στην έκδοση *Megacities: από την πραγματική στη φανταστική πόλη*, του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, αναλύει τρεις διαφορετικούς κινηματογραφικούς χώρους που αναδύονται

από τον χειρισμό της κινηματογραφικής κάμερας ως μέσο διαλεκτικής με την αρχιτεκτονική. Στον *Σκηνή 1: προοπτικό διάγραμμα* κάνει αναφορά στον κινηματογραφικό χώρο της ταινίας *Σιωπηλός μάρτυρας* (Rear Window, 1954) όπου ο σκηνοθέτης A. Hitchcock «Κλειδώνει το υποκείμενο του σε ένα σταθερό σημείο, επιτρέποντάς του μόνο να βλέπει». (Δραγώνας, 2000, σσ 63-64). Οι χώροι που συγκροτούνται στην ταινία όπως το παράθυρο, τα διαμερίσματα λειτουργούν μέσα από τη δραστηριότητα του βλέμματος. Ο ανήμπορος, λόγω ατυχήματος, πρωταγωνιστής «μοντάρει» τα θραύσματα που βλέπει από την αυλή και τα διαμερίσματα των γειτόνων του, κατασκευάζοντας έναν χώρο εξ ολοκλήρου από το βλέμμα του, πλάθοντας με την αντίληψη και τις υποψίες του την πραγματικότητα. Παράλληλα, ο θεατής βλέπει ιδιωτικές στιγμές ανθρώπων και γίνεται συμμετοχος στην ηδονοβλεπτική λειτουργία του κινηματογραφικού μικρόκοσμου που δημιουργεί ο Hitchcock.

Όπως επισημαίνει και ο Sennett, ο δημόσιος και ο ιδιωτικός χώρος δεν παραμένουν διακριτοί αλλά αλληλοεισχωρούν, με αποτέλεσμα η εμπειρία του χώρου να μετατρέπεται σε εικόνα, σκηνή θεάματος. Το υποκείμενο στο δημόσιο χώρο δεν αναλαμβάνει ρόλο, δεν συμμετέχει, απλώς «κλειδώνεται» σε μια θέση θέασης. Η κινηματογραφική πρακτική του Alfred Hitchcock προσφέρει μια αλληγορία αυτής της έντασης. Ο χώρος, όπως και η κινηματογραφημένη πόλη του Παρισιού στην ταινία του *Ρερεc Ένας άνθρωπος που κοιμάται*, παρουσιάζεται προοπτικά μονοσημειακός τονίζοντας την παρείσφρηση της ιδιωτικής παρουσίας στον κοινό χώρο.

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΚΑΙ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ

ΣΗΜΕΙΟ ΜΗΔΕΝ

παρών προς παρόν

Σε αυτό το θεωρητικό και κινηματογραφικό πλαίσιο εντάσσεται και η ταινία-εγκατάσταση Σημείο μηδέν *παρών προς παρόν* της μεταπτυχιακής διπλωματικής μου εργασίας. Η πλατεία Ομόνοιας, ιστορικό «σημείο μηδέν» της πόλης και κεντρικό σημείο της αθηναϊκής καθημερινότητας, αποτελεί τον βασικό δημόσιο χώρο της εργασίας. Από τον 19^ο αιώνα έως σήμερα η Ομόνοια έχει λειτουργήσει ως κεντρικός κόμβος της πόλης, χώρος συναντήσεων, εμπορικών δραστηριοτήτων αλλά και κοινωνικών και πολιτικών εντάσεων. Η εικόνα της μεταβάλλεται συνεχώς με επανειλημμένες αναπλάσεις που συχνά αποτυπώνουν την αμηχανία της πόλης να ορίσει την ταυτότητά της.

Η κινηματογραφική καταγραφή επιχειρεί να αναδείξει αυτές τις εντάσεις όχι μέσω αφηγηματικής συνέχειας, αλλά μέσα από εναλλαγές δημόσιου και άλλων μεταβατικών χώρων, σταθερών πλάνων και την υιοθέτηση περιοριστικών αξιωμάτων.

Η οπτικοακουστική διερεύνηση που αναπτύχθηκε στο πλαίσιο της μεταπτυχιακής διπλωματικής μου μελέτης υιοθετεί τις αρχές της *αυτοδέσμευσης* όπως διατυπώθηκαν από την ομάδα της «Δυνητικής Λογοτεχνίας» ΟυLiPo, οργανώνοντας το οπτικοακουστικό υλικό με κανόνες που μετατρέπουν τον περιορισμό σε δημιουργική διαδικασία και σε μέθοδο πειραματισμού. Η συνδυαστική δομή (*ars combinatoria*), δηλαδή η αρχή της αναδιοργάνωσης «στοιχειωδών» μονάδων ώστε να παράγονται νέες διατάξεις, λειτούργησε ως μέθοδος οργάνωσης στη διαδοχή των πλάνων. Το μοντάζ δεσμεύτηκε από προκαθορισμένο κανόνα εναλλαγής δημόσιου-ιδιωτικού επιβάλλοντας ένα ρυθμό εναλλαγής χώρων. Η ταινία δημιουργεί ένα πλέγμα δημόσιων και ιδιωτικών σκηνών, με τις μικροδράσεις των σωμάτων να λειτουργούν σαν μοτίβα σε συνεχή παραλλαγή, κάθε φορά με μικρές μετατοπίσεις.

Ο ήχος της ταινίας *παρών προς παρόν* συγκροτείται ως άλλο ένα πεδίο αφήγησης. Η ηχητική δομή οργανώνεται γύρω από τρεις βασικούς άξονες. Οι ηχογραφήσεις από τον περιβάλλοντα χώρο της πλατείας Ομονοίας, το βουητό των δρόμων, οι θόρυβοι εργασίας, διατηρούνται αναδεικνύοντας τη καθημερινότητα. Σε ορισμένα εσωτερικά πλάνα ακούγεται η τυχαία ηχητική ζώνη του ραδιοφώνου η οποία σε μερικές περιπτώσεις παρεισφρέει εντάσσοντας την ιδιωτική σφαίρα στη δημόσια.

Ο τρίτος άξονας της ηχητικής αρχιτεκτονικής της διπλωματικής εργασίας είναι η αφήγηση. Η γυναικεία φωνή εκφέρει κείμενο που υπακούει σε αυστηρό περιορισμό, όλες οι λέξεις αρχίζουν από το γράμμα «π» πλέκοντας, μέσα στην αταξία του φυσικού ήχου και το τυχαίο του ραδιοφώνου, τη γλώσσα. Η συνεύρεση αυτών των τριών επιπέδων (ambient, ραδιόφωνο, ουλίρο δέσμευση) δημιουργεί ένα ηχητικό αποτέλεσμα όπου ο περιορισμός και η τυχειότητα συνυπάρχουν. Η πόλη ακούγεται όπως είναι, το ραδιόφωνο εισάγει τον χρόνο της σύμπτωσης και η φωνή εισάγει τον χρόνο του κανόνα.

Μέσα από αυτή τη διαδικασία, ο χώρος και ο χρόνος δεν λειτουργούν γραμμικά, αλλά αποσπασματικά, παράγοντας ένα πλέγμα εμπειριών. Η προοπτική αυτή συνομιλεί με τη σκέψη του Gilles Deleuze για την *εικόνα-χρόνο*, όπου ο κινηματογράφος δεν αποδίδει τον χρόνο ως απλή διαδοχή γεγονότων αλλά καθίσταται άμεση εμπειρία και όχι αφήγηση.

Η σκέψη του Γάλλου φιλοσόφου για την *εικόνα-χρόνο* βασίζεται στην ασυνέχεια, η λογική της αιτιότητας που χαρακτήριζε το κλασικό κινηματογράφο καταρρέει καθώς η εικόνα δεν παραπέμπει σε αυτό που ακολουθεί, δεν οργανώνεται γύρω από ακολουθίες δράσης-αντίδρασης αλλά γύρω από ασυνέχειες, κενά και παύσεις.

Έτσι, ο κινηματογράφος, παύει να είναι μια γλώσσα με κανόνες αλλά ύλη σημείων, ροές εικόνων και ήχων που φτιάχνουν νοήματα πιο σωματικά και άμεσα.

Επιπλέον, η αφηγηματική δομή που χαρακτηρίζει τα έργα του Φλαμανδού ζωγράφου και χαράκτη Pieter Bruegel του Πρεσβύτερου, όπου το βλέμμα δεν κατευθύνεται σε ένα κέντρο αλλά περιπλανιέται σε πολλαπλά μικρογεγονότα και διάσπαρτες λεπτομέρειες, χωρίς ιεραρχική προτεραιότητα, αποτελεί αναφορά για τον τρόπο αφήγησης της ταινίας. Ο

χρόνος στην οπτικοακουστική διπλωματική εργασία εκτυλίσσεται ως μια συσσώρευση στιγμών που αναδύονται ταυτόχρονα σε ένα κοινό παρόν.

Στο μυθιστόρημα του Perec *Ζωή οδηγίες χρήσεως*, οι εξακόσιες σελίδες του συλλαμβάνουν, σαν ένας φωτογραφικός φακός, τους ένοικους μιας πολυκατοικίας τη στιγμή ακριβώς που πράττουν κάτι καθημερινό. «Ο Πέρεκ συλλαμβάνει ολόκληρο το Χρόνο ως μία χρονική στιγμή» σημειώνει ο Αχιλλέας Κυριακίδης, στην ομιλία του στο Αμφιθέατρο του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών, με αφορμή την ελληνική έκδοση του βιβλίου. (Κυριακίδης, 1991/2016, Παίζουμε λογοτεχνία; σ.42)

Αυτή η προσέγγιση στο παρόν του Perec έχει άμεση συνάφεια με τη διπλωματική εργασία. Η ταινία επιδιώκει να συλλάβει το παρόν μέσα από σταθερά πλάνα και θραυσματικές σκηνές, να καταγράψει την καθημερινότητα του χώρου όπως βιώνεται, χωρίς κεντρικό άξονα. Οι στιγμές συνυπάρχουν σε μια κοινή χρονική τομή με αποτέλεσμα το παρόν να γίνεται ο πραγματικός πρωταγωνιστής.

Παράλληλα με την κινηματογραφική της μορφή, η εργασία επεκτάθηκε στον χώρο μέσω μιας μεταλλικής κατασκευής διαστάσεων $1 \times 0,70 \times 1$ μ. (περ.) αποτελούμενη από τριγωνικά και ορθογώνια τμήματα. Στα ορθογώνια μέρη τοποθετήθηκε αδιάσπαστο χαρτί, επάνω στο οποίο προβάλλονταν αποσπασματικά επεισόδια της ταινίας.

Σκοπός της μεταλλικής εγκατάστασης δεν ήταν να λειτουργεί ως ένα “prop” της ταινίας αλλά ως ένας ψυχογεωγραφικός χάρτης σε υλική μορφή, λαμβάνοντας υπόψη την ψυχογεωγραφία των Καταστασιακών. Η προσθήκη, στην μεταλλική κατασκευή, ενός τσιμεντόλιθου, μέσα στον οποίο προβαλλόταν ένα ακόμη επεισόδιο, ενίσχυε αυτή τη λογική καθώς ένα αστικό υλικό μετατρέπεται σε φορέα εικόνας, σε κόμβο βιώματος και μνήμης.

Ο θεατής καλείται να περιπλανηθεί και εκείνος με τη σειρά του σε μια χωρική αφήγηση όπου το νόημα δεν παράγεται γραμμικά, αλλά μέσα από την ασυνέχεια που λειτουργεί ως θραύσματα μιας εσωτερικής διαδρομής, όπως σε έναν ψυχογεωγραφικό χάρτη όπου η πόλη αναπαρίσταται όχι ως γεωμετρική, ορθολογική, μετρήσιμη και αντικειμενική διάταξη, αλλά ως βίωμα.

Έτσι, η εγκατάσταση αποτελεί το υλικό πεδίο των ρών της *dèrive* αποκαλύπτοντας μαζί με την κινηματογραφική εκδοχή όχι τον αστικό χώρο, αλλά τον τρόπο με τον οποίο ο χώρος εγκαθίσταται μέσα στο υποκείμενο.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

*Όλα έχουν ειπωθεί, κι εμείς δεν κάνουμε
τίποτ' άλλο απ' το να τα επαναλαμβάνουμε, με
παραλλαγές.*

(Μπόρχες Χ.Λ. 2016, *Παίζουμε λογοτεχνία*; σ 35)

Η παρούσα διπλωματική εργασία επιχείρησε να διερευνήσει τη συνύφανση ανάμεσα στο αστικό τοπίο και τις υποκειμενικότητες που το διατρέχουν, ανάμεσα στη δημόσια σκηνή της πόλης και τους ενδιάμεσους ή ιδιωτικούς χώρους, αλλά και ανάμεσα στην κινηματογραφική αναπαράσταση και τη βιωμένη εμπειρία του τοπίου. Η μελέτη προσέγγισε, μέσα από τη σκέψη σημαντικών θεωρητικών και καλλιτεχνών τη στενή σχέση πόλης, κινηματογράφου, λογοτεχνίας και χώρου.

Η ταινία-εγκατάσταση *σημείο μηδέν, παρών προς παρόν*, προσπάθησε να μεταφράσει αυτές τις σκέψεις σε κινηματογραφική πράξη. Μέσα από αυτοδεσμευτικούς κανόνες (OuliPo), δομήθηκε μια αφήγηση χωρίς κέντρο που καταγράφει το παρόν όχι ως στιγμή αλλά ως συσσώρευση ταυτόχρονων χρονικοτήτων, ως μια μορφή παρατήρησης που συλλαμβάνει την πόλη ως συμπυκνωμένο παρόν. Η συνεισφορά του Bruegel, με την πολυεστιακή απεικόνιση της καθημερινής ζωής αλλά και η σκέψη του Sennett σχετικά με την υποχώρηση της δημόσιας σφαίρας, επέτρεψε την ανάγνωση του κεντρικότερου σημείου της Αθήνας, της Ομόνοιας, ως τόπου όπου δημόσια αλλά και ιδιωτικά στοιχεία διαπλέκονται και συνυπάρχουν ως διαφορετικές εκφάνσεις της ίδιας αστικής συνθήκης.

Συμπερασματικά, η εργασία αναδεικνύει ότι ο κινηματογράφος διαθέτει τη δύναμη να ανασυνθέτει την εμπειρία της πόλης να κάνει ορατές τις μικρές, αθέατες συνήθως πράξεις που αποτελούν κύτταρο συγκρότησης του κοινωνικού ιστού, να προτείνει τρόπους θέασης και να αναδείξει την πόλη ως πεδίο όπου δημόσιο και ιδιωτικό, πραγματικό και κινηματογραφικό, συνδιαμορφώνονται αδιάλειπτα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ. (2019). *Πρέπει να εφεύρουμε ξανά την επανάσταση, αυτό είν'όλο*. Εκδ. ΠΑΝΟΠΤΙΚΟΝ, Θεσ/νίκη
- ΚΥΡΙΑΚΙΔΗΣ ΑΧΙΛΛΕΑΣ. (2016). *ΠΑΙΖΟΥΜΕ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ; Το ΟυLiPo και η σοβαρότητα του παιχνιδιού Θεωρ(ε)ία και Παιδική Σκηνή*. Ανθολόγηση-Επιμέλεια, Αχιλλέας Κυριακίδης. Εκδ. opera , Αθήνα
- ΜΠΑΖΕΝ ΑΝΤΡΕ .(2020). *ΤΙ ΕΙΝΑΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ*. Μτφρ. Κώστας Σφήκας. Εκδ. ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ, Αθήνα
- ΜΠΑΜΠΑΣΑΚΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ ΙΚΑΡΟΣ. (2015). *Βορειοδυτικό Πέρασμα*. Εκδ. ΚΡΙΤΙΚΗ, Αθήνα
- ΜΠΩΝΤΡΙΓΙΑΡ ΖΑΝ. (2020). *Η ΣΥΜΒΟΛΙΚΗ ΑΝΤΑΛΛΑΓΗ ΚΑΙ Ο ΘΑΝΑΤΟΣ*. Μτφρ. Κική Καψαμπέλη. Εκδ. νήσος, Αθήνα
- ΝΤΕΜΠΟΡ ΓΚΥ. (1977). *ΕΝΑΝΤΙΑ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ*. Μτφρ. Μ.Τ. Εκδ. ΑΚΜΩΝ, Αθήνα
- ΝΤΕΜΠΟΡ ΓΚΥ. (2016). *Η Κοινωνία του Θεάματος*. Μτφρ. Γιώργος Ίκαρος Μπαμπασάκης. Εκδ. ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ, Αθήνα
- ΠΕΡΕΚ ΖΟΡΖ. (2020). *Ένας άνθρωπος που κοιμάται*. Μτφρ. Αχιλλέας Κυριακίδης. Εκδ. ύψιλον, Αθήνα
- ΠΕΡΕΚ ΖΟΡΖ .(2000). *ΧΟΡΕΙΕΣ ΧΩΡΩΝ*. Μτφρ. Αχιλλέας Κυριακίδης. Εκδ. ύψιλον, Αθήνα
- ΡΑΠΤΗ Γ.- ΣΥΜΕΩΝΙΔΗΣ Θ. (2019). *Ο ΒΑΛΤΕΡ ΜΠΕΝΓΙΑΜΙΝ ΚΑΙ ΤΑ ΝΕΑ ΜΕΣΑ Αισθητικές και πολιτικές προεκτάσεις*. Εκδ. ΝΕΦΕΛΗ, Αθήνα
- ΡΕΝΤΖΗΣ ΘΑΝΑΣΗΣ. *ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ/ΠΟΛΗ\ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ*, Δημοσίευτο χειρόγραφο
- ΣΕΝΕΤ ΡΙΤΣΑΡΝΤ. (1999). *Η τυραννία της οικειότητας*. Μτφρ. Γιώργος Ν. Μέρτικας. Εκδ.ΝΕΦΕΛΗ, Αθήνα
- ΣΗΦΑΚΗ ΕΙΡΗΝΗ, ΠΟΥΠΟΥ ΑΝΝΑ, ΝΙΚΟΛΑΙΔΟΥ ΑΦΡΟΔΙΤΗ. (2011). *Πόλη και Κινηματογράφος: Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις*. Εκδ. νήσος, Αθήνα
- ΣΥΛΑΙΟΥ ΣΤΕΛΛΑ, ΛΑΓΟΥΔΗ ΕΛΕΝΑ, ΧΟΥΝΤΑΣΗ ΜΑΡΙΑ. (2015). Σιτουασιονισμός και δημιουργία καταστάσεων σε ψηφιακά περιβάλλοντα τέχνης (σσ. 175-196) ΚΡΑΤΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΘΕΣ/ΚΗ. (2015). *ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΠΟΡΕΙΑ ΠΡΟΣ ΤΙΣ ΠΡΕΣΠΕΣ 2007-2014: Μια διαδικασία Βίωσης του Τοπίου*. Τόμος 1.
- ΣΥΜΕΩΝ Ν. ΑΝΔΡΕΑΣ. (2010). *Ο δημόσιος χώρος της πόλης* . Εκδ. ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ, Αθήνα
- ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ 2000 Η ΠΟΛΗ ΚΑΙ Ο ΧΡΟΝΟΣ. (2000). *MEGACITIES ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΗ ΣΤΗ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΗ ΠΟΛΗ*. Εκδ. Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
- ΧΑΤΖΙΩΤΗΣ Χ. ΚΩΣΤΑΣ (1993). *ΠΛΑΤΕΙΑ ΟΜΟΝΟΙΑΣ Η καρδιά της Αθήνας*. Εκδ. ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΑΘΗΝΑΙΩΝ, Αθήνα

ΧΟΥΡΖΑΜΑΝΗΣ ΗΛΙΑΣ (6 ΑΠΡΙΛΙΟΥ 2016) *Αριστερή Όχθη*.

<https://cinedogs.gr/tributestrivias/%CE%B1%CF%81%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%B5%CF%81%CE%AE-%CF%8C%CF%87%CE%B8%CE%B7/#sthash.cHpGo0AH.tH9EIRQs.dpbs>

BACHELARD GASTON .(2014). *Η Ποιητική του Χώρου*. Μτφρ. Βέλτσου Ελένη-Χατζηνικολή Ιωάννα. Εκδ. Βασδέκη Ο.Ε, Αθήνα

CINECENTRIC INDEPENDENT & AUTEUR CINEMA (APRIL 22, 2022) *Discussing The Man Who Sleeps*
<https://cinecentric.com/2022/04/22/discussing-the-man-who-sleeps/>

DOBSON JULIA (2021) *Vanishing points: Shifting perspectives on The Man Who Sleeps/ Un home qui dort*, UNIVERSITY COLLEGE LONDON
https://muse.jhu.edu/pub/354/oa_edited_volume/chapter/2778574

FOSTER HAL , KRAUSS ROSALIND, BOIS YVE-ALAIN, BUCHLOH BENJAMIN H.D. (2009). *Η ΤΕΧΝΗ ΑΠΟ ΤΟ 1900*. Εκδ. επίκεντρο, Αθήνα

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE . (1985). *Το ξεπέρασμα της τέχνης*. Μτφρ. Γιάννης Δ. Ιωαννίδης . Εκδ. Ύψιλον, Αθήνα

KRACAUER SIEGFRIED . (1983). *ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ, Η ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ ΤΗΣ ΦΥΣΙΚΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ*. Μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ. Εκδ. κάλβος, Αθήνα

PEREC GEORGES, QUEYSANNE BERNARD. (1974). *Un Homme Qui Dort*, MOVIE
https://www.google.com/search?sca_esv=e293ca8d199e0e1f&rlz=1C1CHBF_enGR1141GR1141&q=a+man+who+sleeps+movie&udm=7&fbs=ABzOT_BAxPfETb18uXoL1sy1V2eTUNHpLN8va3uo0VQbwCqYyu5tELa5fUa5nzkI_ktJLo7cqYAVV9aMaN5Uu1bIUQXSr5UJD-tghuumEASZ768oULMvmRmTFY9LUVRxvTpQhaZmbAPcOUK8bdTD6mQPnN5jLGPPF5hWIM58fZoWngOt7nNIR0Gxqwcg4-npzDgIMkaWQ6OjO-gl-PChz4qY3dMJGajM-A-xrnMbC0olwsSSb3UUFVACHPD-V_qITkevIJ773hUL&sa=X&ved=2ahUKewiHptzGrrCNAXvygf0HHdIdHd4QtKgLegQIExAB&biw=1455&bih=703&dpr=1.1#fpstate=ive&vld=cid:123c8754,vid:sKDr_ueTChY,st:0

SIMMEL GEORG. (2016). *ΠΟΛΗ ΚΑΙ ΨΥΧΗ*. Μτφρ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος. Εκδ. ΕΡΑΣΜΟΣ, Αθήνα

WALTER BENJAMIN. (1978). *ΔΟΚΙΜΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ, Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητάς του*. Μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ. Εκδ. κάλβος, Αθήνα

WALTER BENJAMIN. (2016). *ΜΟΝΟΔΡΟΜΟΣ*. Μτφρ. Νέλλη Ανδρικοπούλου. Εκδ. ΑΓΡΑ, Αθήνα

ZINFERT MARIA. An “accidental image” .

<https://www.diaphanes.net/artikel/the-image-of-siegfried-kracauer-4150>

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΣΗΜΕΙΟ ΜΗΔΕΝ

παρών προς παρόν

Zero Point: present in present

a documentary filminstallation

Ραφτοπούλου Ευαγγελία



Μπέτσου Βίκυ

Παρουσίαση Διπλωματικής Εργασίας 24 - 11 - 2025

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα

Ψηφιακές Μορφές Τέχνης ΑΣΚΤ

Επιβλέποντες καθηγητές

Αγαθόπουλος Δημήτρης

Δασκαλάκης Αλέξανδρος

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΕΡΓΟ

Τεχνικές προδιαγραφές

Ταινία ντοκιμαντέρ μικρού μήκους,:

αρχείο mp4, έγχρωμο, με ήχο, 16:9, διάρκεια 00:27:53

Μεταλλική γλυπτική κατασκευή-εγκατάσταση:

μεταλλικές ράβδοι, τσιμεντόλιθος, ξύλινη βάση, λάκα, αδιάσπαστο χαρτί.

ΟΠΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ : 6 αρχεία mp4, έγχρωμο, χωρίς ήχο, 4:3, video mapping Resolume Arena

Διαστάσεις: 1 × 0,70 × 1 μ. (περ.):

Οπτικό Υλικό



Εικόνα 1 Still από την ταινία (00:02:38)



Εικόνα 2 Still από την ταινία (00:03:43)



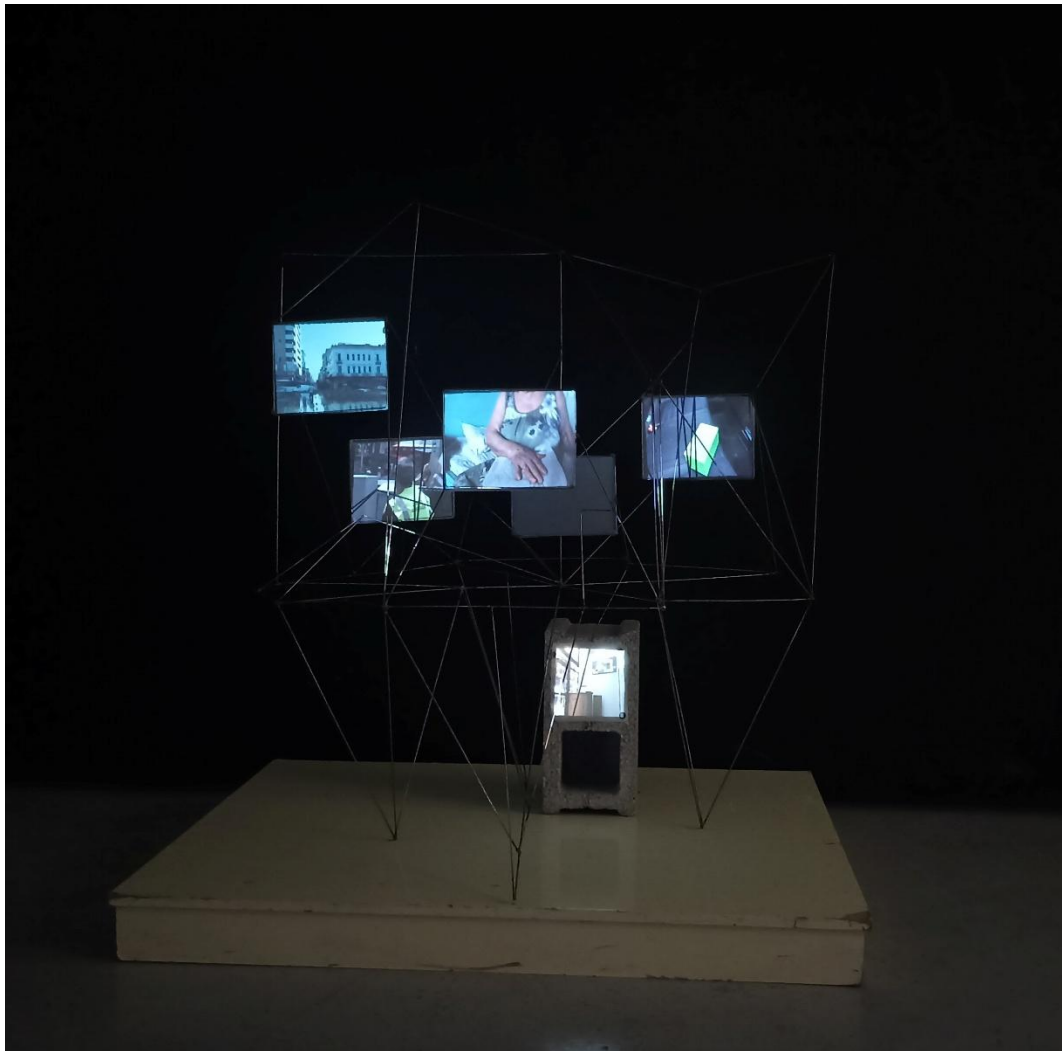
Εικόνα 3 Still από την ταινία (00:11:27)



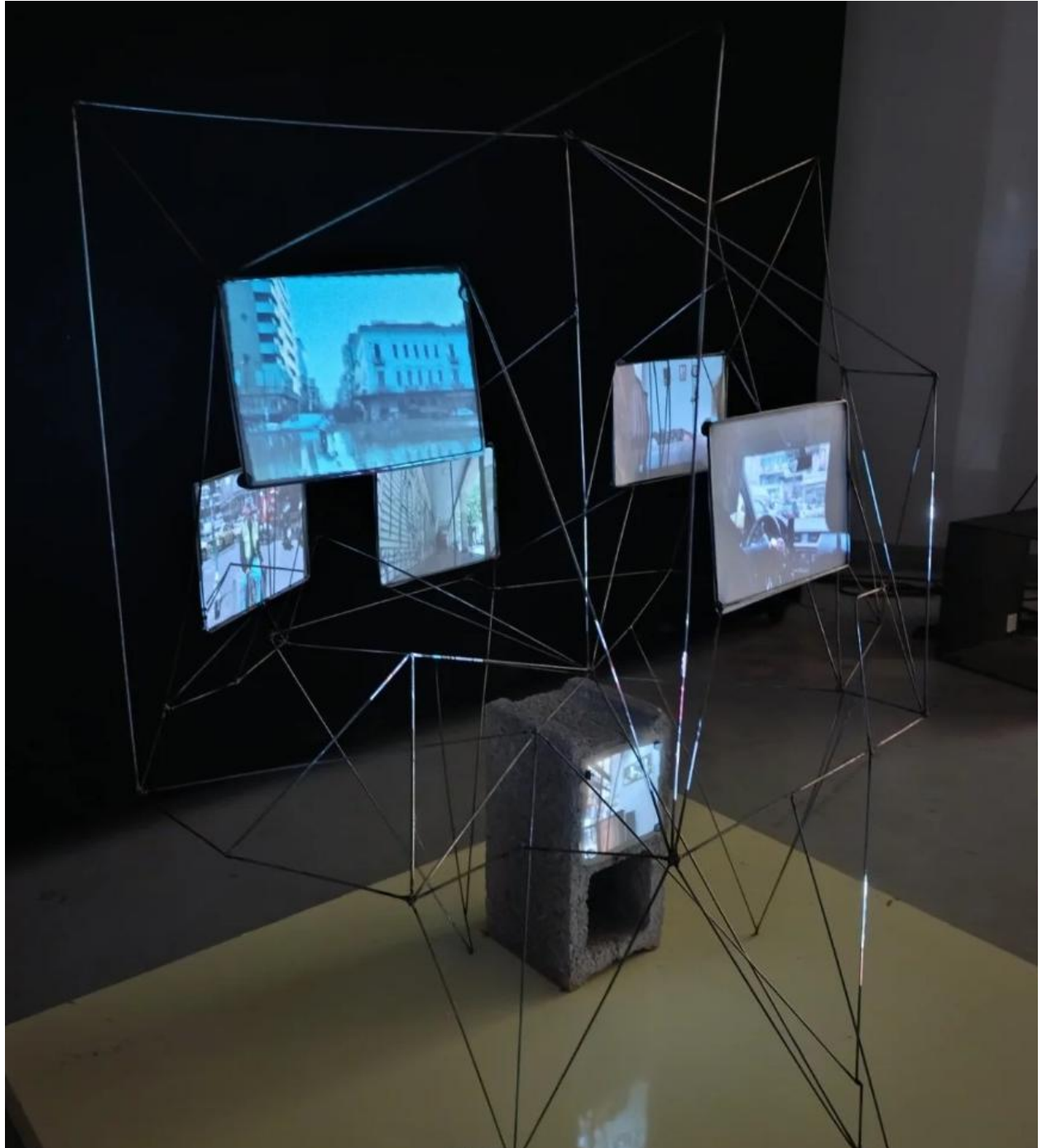
Εικόνα 4 Still από την ταινία (00:27:16)



Εικόνα 5 Still από την ταινία (00:24:53)



Εικόνα 6 Αποψη της κατασκευής



Εικόνα 7 Στιγμιότυπο από την εγκατάσταση στην παρουσίαση του ΜΠΣ



Εικόνα 8 Στιγμιότυπο από την προβολή της ταινία στο πλατώ του ΜΠΣ