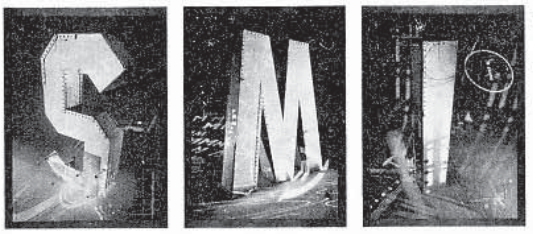
Είναι η διαφήμιση τέχνη;

(Ποιός ρωτάει;)

Ο Oliviero Toscani, επίσημος φωτογράφος διαφημιστής της Benetton, δημιουργός όλων εκείνων των εικόνων που έχουν τροφοδοτήσει κατά καιρούς έντονες συζητήσεις για την υποτιθέμενη προκλητικότητα και την ιδιαίτερη αισθητική τους, δήλωσε πως θεωρεί την Καπέλα Σιξτίνα ένα είδος διαφημιστικής εκστρατείας του Βατικανού[1]. Τηρουμένων λοιπόν των αναλογιών και η δική του δουλειά θα έπρεπε, παρ' ότι είναι από την αρχή δεσμευμένη στην υπηρεσία ενός εργοδότη του οποίου το κύρος, τη δύναμη και τα κέρδη υπόσχεται να αυξήσει, να μπορεί να θεωρηθεί τέχνη. Άλλωστε και ο Μιχαήλ Άγγελος δεν είχε παρόμοιες δεσμεύσεις;

Ξέρει ο Ο. Toscani πως αν είναι η διαφήμιση να θεωρηθεί τέχνη πρέπει να πείσει πως δεν είναι δέσμια σκοπών ταπεινών. Πρέπει, μια και δεν μπορεί να ισχυριστεί ότι δεν φτιάχνεται για να εξυπηρετήσει τους πελάτες της, να αποδείξει ότι και η τέχνη κάποιους πελάτες τελικά εξυπηρετούσε πάντα. Διαμορφώνεται έτσι μια αξίωση που θέλει τη διαφήμιση να εισχωρεί στο «ιερό της τέχνης» με το ένδυμα της στρατευμένης τέχνης[2].

Διαφημιστικά πόστερ για τη βότκα Smirnoff
Καλλιτεχνική επιμέλεια - φωτογράφιση:
Why Not Associates
Διαφημιστική Εταιρία:
Young & Rubicam
Λονδίνο, 1990



Η στράτευση βέβαια της τέχνης είναι μια έννοια πολυσυζητημένη και ιδιαίτερα αμφίσημη. Στράτευση σε κάποιες αξίες ή στην υποστήριξη κάποιων ισχυρών; Στράτευση κριτική ή εξυμνητική; Στράτευση του έργου ή του καλλιτέχνη; Αν τούτα τα ερωτήματα ορίζουν κύκλους ολόκληρους από κριτικές θεωρίες της τέχνης, η στράτευση της διαφήμισης δεν εγείρει και πολλές αμφιβολίες ούτε παίρνει ή μπορεί να πάρει ποικίλες μορφές. Ένα προϊόν πρέπει να πουληθεί και η μόνη εκδοχή αποτίμησης της στράτευσης αυτής είναι η πραγματική αύξηση των πωλήσεων (ακόμα και όταν αυτή μεταφράζεται σε ψήφους στην περίπτωση της πολιτικής διαφήμισης). Όμως η βασική αυτή διαφορά συσκοτίζεται καθώς μορφικές αναζητήσεις των εικαστικών τεχνών και της λογοτεχνίας ενσωματώνονται στην κατασκευή του διαφημιστικού μηνύματος καλλιεργώντας την αίσθηση πως και η διαφήμιση μπορεί να είναι στρατευμένη με τον τρόπο και τον πλούτο της τέχνης. Μπορεί να είναι για παράδειγμα προκλητική με τη μορφή μιας πρωτοποριακής καλλιτεχνικής δημιουργίας. Αν η πρόκληση στην τέχνη είναι ουσιαστικά μια μορφή συνειδητής στράτευσης, είτε στον αγώνα για την αμφισβήτηση κυρίαρχων αξιών, είτε στον αγώνα για την κατάρριψη παραδεδεγμένων αρχών αξιολόγησης του έργου τέχνης, τότε γιατί μια

προκλητική σε μορφή ή περιεχόμενο διαφήμιση δεν έχει την υψηλή εικονοκλαστικότητα μιας τέτοιας τέχνης; Ο Ο. Toscani, για να υποστηρίξει με τον πιο κυριολεκτικό τρόπο μια τέτοια αξίωση, εξέθεσε στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης στη Λωζάννη και στην Bienalle της Βενετίας τα δικά του «προκλητικά δημιουργήματα». Ίσως σε τελευταία ανάλυση μια τέτοια προκλητική διαφημιστική καμπάνια να ζητά να πείσει πως υποστηρίζει μια κοινωνική όσο και καλλιτεχνική αμφισβήτηση (δεν είναι λίγες οι διαφημίσεις που οικειοποιούνται μηνύματα και εικόνες από εξεγέρσεις[3]).

Όμως, εδώ προφανώς καλλιεργείται μια παρεξήγηση. Για την τέχνη και μάλιστα μια τέχνη συνειδητά στρατευμένη στην αμφισβήτηση κυρίαρχων αξιών (από τον Σουρεαλισμό ως τον Μαγιακόφσκι) η πρόκληση είναι μέρος μιας διαδικασίας αφύπνισης του κοινού. Είναι η αρχή μιας αλυσιδωτής αντίδρασης την οποία υποστηρίζουν έργα και κείμενα, δρώμενα και εξαγγελίες. Η πρόκληση δεν είναι στιγμιαία. Πολύ περισσότερο, η πρόκληση επιδιώκει να καταρρίψει, να υπονομεύσει έναν κόσμο αξιών και όχι μόνο κάποιες συνήθειες. Η διαφήμιση αντίθετα, από την πρόκληση θέλει να γεννήσει συνήθειες, θέλει να αντικαταστήσει κάποιες συνήθειες με κάποιες άλλες, εμφανίζοντας ένα προϊόν που «θα αλλάξει τα πράγματα στη ζωή μας». Η δική της πρόκληση αν δεν είναι απλά ένα οπτικό ή ηχητικό ξάφνιασμα που θα κινήσει την προσοχή, θα είναι μια πρόκληση που θα εντυπωσιάσει και θα σαγηνεύσει χωρίς να απειλήσει. Γι' αυτό θα είναι μια πρόκληση κούφια. Κρότο κάνουν και οι εκρήξεις των οβίδων και τα βεγγαλικά. Αλλά με πόσο διαφορετικές συνέπειες!

Στρατευμένη βέβαια τέχνη είναι και εκείνη που εξυμνεί αξίες θεμελιωμένες, εκείνη που δεν καλεί σε αμφισβήτηση αλλά σε υπεράσπιση των παραδεδεγμένων. Τέτοια είναι η τέχνη που βρέθηκε στην υπηρεσία της θρησκείας ή της εγκόσμιας εξουσίας. Οι ισχυροί όλων των εποχών χρειάστηκαν χωρίς εξαιρέσεις μια τέχνη που να υπερασπίζεται το σύμπαν αξιών που τους νομιμοποιούσε, που τόνιζε την αίγλη τους και διαιώνιζε την κυριαρχία τους. Μια τέτοια τέχνη παρ' όλα αυτά για να μπορεί να διακρίνεται από την απλή, σαφή και ρητή εξυπηρέτηση των σκοπών της κυριαρχίας, για να μπορεί να είναι κάτι αλλιώτικο από την απλή διαφήμισή τους με άλλα λόγια, πρέπει να περιέχει και κάτι παραπάνω. Και αυτό το παραπάνω συχνά ανακαλύπτεται όταν η στράτευσή της γίνεται λιγότερο απαραίτητη ή εκλείπει ολότελα. Τα θρησκευτικά έργα τέχνης, για παράδειγμα, πρέπει να πάψουν να θεωρούνται λατρευτικά αντικείμενα για να ανακαλυφθεί στο βάθος τους κάτι που υπερβαίνει την θρησκευτική τους χρησιμότητα συνδέοντάς τα με ερωτήματα και θεματικές που τροφοδοτούν εξίσου την κοσμική τέχνη: Στην Καπέλα Σιξτίνα, όπως άλλωστε και στον τάφο των Μεδίκων, μπορούμε να βρούμε στοιχεία αγωνίας για την ανθρώπινη μοίρα ή την ανθρώπινη σωματική έκφραση που υπερβαίνουν την εξύμνηση ενός πανίσχυρου Μαικήνα ή μιας θεοκρατικής εξουσίας. Ταυτόχρονα, μια τέτοια στρατευμένη τέχνη, όσο και να θεωρεί τα προβλήματα της μορφής λυμένα, υιοθετώντας συνήθως έναν τρόπο έκφρασης απόλυτα καθορισμένο, τυποποιημένο, αναγκαστικά προσφέρει μιαν εκδοχή ανάμεσα σε πολλές, προβληματοποίησης της μορφής. Υπήρξαν και υπάρχουν ρεύματα στην τέχνη που διακηρύσσουν πως τα ερωτήματα και οι αναζητήσεις σχετικά με τον τρόπο, το «πώς», υπερτερούν του ίδιου του θέματος της τέχνης, του «τί». Ανεξάρτητα όμως από τις προτεραιότητες που οι καλλιτέχνες θέτουν, παραμένει στο κέντρο και όχι στην περιφέρεια της καλλιτεχνικής έκφρασης μια αναμέτρηση με εκφραστικούς κώδικες και εκφραστικά εργαλεία. Μια αναμέτρηση που απειλεί έργο και δημιουργό, γι' αυτό και κινητοποιεί ένα ενδιαφέρον που δεν εξαντλείται στην ανάγνωση ενός μηνύματος. Γιατί στην τέχνη μήνυμα και μέσο πλάθονται ταυτόχρονα[4].

Η διαφήμιση τούτο το βάθος, τούτα τα υπόγεια στρώματα δεν μπορεί να τα έχει. Γιατί τα αρνείται. Γιατί η δική της στράτευση πρέπει να είναι αποτελεσματική. Οποιαδήποτε παρέκκλιση από τον διαφημιστικό στόχο πρέπει να θεωρηθεί ανεπιθύμητη παρενέργεια, αποτυχία. Μην μας ξεγελούν διαφημίσεις που παριστάνουν πως το μόνο που τις ενδιαφέρει είναι μια πολύ όμορφη λήψη, ένα αριστουργηματικό μοντάζ ή ένα ποιητικό λεκτικό εύρημα. Πάντα αυτές οι χειρονομίες υποστηρίζουν ένα προϊόν που θέλει να συνδυάσει την πώλησή του με έναν κόσμο «υψηλής αισθητικής» – συχνά είναι ένα προϊόν πολυτελείας που απευθύνεται σε πελάτες με υψηλό γούστο. Γιατί δηλαδή δεν βλέπουμε τέτοιες διαφημίσεις για απορρυπαντικά ρούχων;

Μην υποκύψουμε όμως στον πειρασμό να θεωρήσουμε την τέχνη σαν κάτι δεδομένο, κάτι που ορίστηκε για πάντα. Η επικράτεια της τέχνης διαρκώς αναταράσσεται από νέες οροθετήσεις. Και όλα αυτά δεν συμβαίνουν στο κενό, σηματοδοτούν κοινωνικές διεργασίες, αναμετρήσεις αξιών. Η λεγόμενη αφρικάνικη τέχνη προήχθη από πρωτόγονη χειροτεχνία σε αριστουργηματική μορφική αναζήτηση από τους κυβιστές που την χρησιμοποίησαν συχνά σαν πρότυπο. Η εκζήτηση του ροκοκό πάλι, συχνά αντιμετωπίστηκε σαν απλή διακοσμητική επιδεξιότητα καθώς οι μοντέρνες προτιμήσεις για την αφαίρεση την απομάκρυναν από τον ιερό χώρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Με ιδιαίτερα βίαιο τρόπο ρεύματα εισβάλλουν στο χώρο της τέχνης ανατρέποντας τα πάντα ή απορρίπτοντας συνολικά την παραδεδεγμένη τέχνη για να θεμελιώσουν από την αρχή μια τέχνη αλλιώτικη, μια εκφραστική πρωτοβουλία, μια κοινωνικά στρατευμένη χειρονομία. Ο El. Lissitzky τα χρόνια του '20 στην επαναστατημένη Ρωσία έδινε μια εικόνα της τέχνης αλλιώτικη απο τον παραδοσιακό ορισμό των μουσείων. Μοιάζει η τέχνη, έλεγε, με έναν δοκιμαστικό σωλήνα όπου κάθε εποχή ρίχνει το δικό της χημικό σκεύασμα: «5 δράμια άρωμα Coty για να γαργαλήσει τα ρουθούνια της υψηλής αριστοκρατίας ή 10 κ.εκ. θειικό οξύ για να το πετάξουν στα μούτρα των κυρίαρχων τάξεων ή 15 κ. εκ. κάποιου είδους μεταλλικού διαλύματος που αργότερα θα γίνει μια νέα πηγή φωτός»[5].

Πρόκειται για μια αναμέτρηση με κοι-

νωνικές εντάσεις και συνέπειες. Ποιος παράγει τέχνη; Για ποιον; Με τι ορους; Και ποια δουλειά δικαιούται τον τίτλο της τέχνης; Και ποιος το αποφασίζει; Και βέβαια, τελικά, ποιος είναι σε θέση να «καταλάβει» από τέχνη; Ποιος έχει γούστο, είναι καλλιεργημένος, κ.λπ.; Η σχέση με την τέχνη στην κοινωνία μας είναι ένας τρόπος διάκρισης, ένα σίγουρο μέσο επιβεβαίωσης μιας κοινωνικής υπεροχής[6].

Η τέχνη σαν ατομική έκφραση και ο καλλιτέχνης σαν ανεξάρτητος δημιουργός είναι σχετικά πρόσφατες οντότητες στον χώρο της ιστορίας της τέχνης. Γεννήθηκαν μαζί με την αναγεννησιακή πίστη στην αξία του ατόμου και επιβάλλουν την παρουσία τους σ' όλη την έκταση ενός νέου αστικού πολιτισμού. Η ανάγκη του καλλιτέχνη να βεβαιώσει για την καλλιτεχνική του ανεξαρτησία (παρά την εξάρτησή του από νόμους της αγοράς) ήταν μέρος της αστικής μυθολογίας για την προτεραιότητα της ατομικής ιδιαιτερότητας, εκείνης που τελικά εξασφάλιζε την ατομική επιτυχία.

Μήπως αποκαλύπτεται τότε η βαθύτερη ανάγκη της διαφήμισης να καθιερωθεί στο πεδίο της τέχνης; Μήπως η αναγόρευσή της σε τέχνη της δίνει το απαραίτητο κύρος για να υπερασπιστεί την κοινωνική της ταυτότητα; Μια υψηλή ενασχόληση, χωρίς ταπεινά κίνητρα, με αξία αφ' εαυτής, απελευθερωμένη από την αποκλειστική της σύνδεση με τον κόσμο του εμπορίου. Η στρατευμένη τέχνη, με τον τρόπο που η διαφήμιση την ορίζει ώστε να της μοιάζει, αποτελεί μόνο το πιο πρόσφορο ένδυμα. Τελικός στόχος ο προσεταιρισμός της «κατεξοχήν τέχνης», εκείνης που είναι μόνο έκφραση, εκείνης που καμμιά ταπεινή ιδιοτέλεια δεν μολύνει την καθαρή της αξία. Μια τέτοια «ανιδιοτελής» καλλιτεχνική διαφήμιση διεκδικεί δικαιωματικά την προσοχή μας, απαιτεί σεβασμό, επιβάλλει την αναγνώρισή της ως κοινωνικής πρακτικής με υψηλούς σκοπούς. Κάπως έτσι καταξιώνεται μια καθαρά εμπορική λειτουργία που με φορτική επιμονή επιδιώκει να ρυθμίζει τις συνήθειες και την συμπεριφορά μας, εμφανιζόμενη ως προϊόν πολιτισμού και πνευματικής καλλιέργειας. Και δεν είναι μόνο που μια ολόκληρη κατηγορία «δημιουργών» αναβαθμίζουν το κύρος τους θεωρούμενοι σαν καλλιτέχνες, είναι και που μια ολόκληρη κατηγορία καταναλωτών–θεατών αναβαθμίζονται σε κοινό με γούστο που εκτιμάει το ωραίο. Κανείς δεν παύει να ενδιαφέρεται για το προϊόν μόνο που όλοι κάνουν σαν να μην υπάρχει. Και τελικά το αποδέχονται οι καταναλωτές ως έργο τέχνης και το ίδιο, ή, τουλάχιστον, ως έργο που απευθύνεται σε ανθρώπους καλλιεργημένους, ικανούς να διακρίνουν και γι' αυτό να διακρίνονται.

Υπάρχει όμως και μια αντίστροφη πορεία. Οι καλλιτέχνες να αναζητούν στην διαφήμιση τα στοιχεία μιας τέχνης καθημερινής, φθαρτής, ενσωματωμένης στον καθημερινό λαϊκό πολιτισμό της σύγχρονης μεγαλούπολης. Οι διαφημιστικές αφίσες είναι οι σύγχρονες νωπογραφίες[7], ή, σύμφωνα με μια άλλη εκδοχή, οι διαφημιστικές μεγακατασκευές που δεσπόζουν στην πόλη δεν είναι παρά σύγχρονες εκδοχές των αψίδων θριάμβου[8]. Αντί η διαφήμιση προσβλέποντας στην εξύψωσή της να ζητά είσοδο στο ναό της τέχνης, η τέχνη η ίδια, πετώντας τα επίσημα ενδύματα που την στολίζουν στην συναναστροφή της με τους εκλεκτούς, κατεβαίνει στο δρόμο αναζητώντας την εφήμερη λάμψη της διαφήμισης στην καρδιά της μαζικής κουλτούρας.

Όπως κάθε επεισόδιο στην ιστορία της τέχνης έτσι και μια τέτοια μεταμόρφωση του καλλιτέχνη αντανακλά γενικότερα κοινωνικά ενδιαφέροντα. Η ανάδειξη του καθημερινού ως τόπου του πολιτισμού και ταυτόχρονα πεδίου μιας υπόγειας αργής ιστορίας[9] συμβαίνει σε μια εποχή αντι-ηρωική και απομυθοποιητική. Και η ιστορία ενός τέτοιου ενδιαφέροντος σίγουρα είναι πιο σύνθετη απ' ό,τι με πρώτη ματιά φαίνεται καθώς μπορεί να εκδηλώνει από ακραία συντηρητικές τάσεις κατάφασης προς το υπάρχον μέχρι αναζητήσεις μοριακών αντιστάσεων στην προοπτική μιας μελλοντικής μαζικής άρνησης. Εκείνο όμως που καταρχήν μια τέτοια στροφή προς έναν «λαϊκό πολιτισμό» γενικά επιβάλλει είναι μια άλλου τύπου κοινωνική νομιμοποίηση της διαφήμισης. Αν η διαφήμιση μπορεί να είναι πηγή έμπνευσης της τέχνης, αν η διαφήμιση είναι κομμάτι μιας λαϊκής δημιουργίας που είναι εξίσου άξια να φέρει τον τίτλο της τέχνης, αν η διαφήμιση είναι τελικά αναπόσπαστο στοιχείο των συμφραζομένων μαζί και των συστατικών μιας σύγχρονης λαϊκής τέχνης, τότε η διαφήμιση είναι κάτι πολύ περισσότερο και πολύ ανώτερο από την προώθηση ενός προϊόντος.

Όμως και εδώ λανθάνουν παραδοχές που καθώς δεν δηλώνονται διευκολύνουν την υπόγεια αφομοίωση του πολιτισμού από την διαφήμιση. Αν κανείς αναζητά στον οποιοδήποτε λαϊκό πολιτισμό στοιχεία μόνο κατάφασης προς την υπάρχουσα πραγματικότητα, τότε θεωρεί οποιαδήποτε λαϊκή τέχνη ως τέχνη παραδοσιακή με την έννοια του συντηρητικού, του αμετάβλητου. Και η διαφήμιση μια τέτοια συντηρητική τέχνη μπορεί κάλλιστα να την υποστηρίζει, αν όχι, σήμερα, να την υποκαθιστά. Αν όμως ανακαλύπτει κανείς στην λαϊκή τέχνη ένα υπέδαφος υπόγειας αντίστασης, βουβής διαμαρτυρίας και επιτήδειας εκτροπής των κυρίαρχων αξιών[10], τότε ο εναγκαλισμός της διαφήμισης με την τέχνη αυτή του αποκαλύπτεται ως επικίνδυνος, σχεδόν θανάσιμος. Ιδιαίτερα μάλιστα σε μορφές λαϊκής τέχνης με έντονη ανατρεπτική ορμή: από τον Καραγκιόζη και τα ρεμπέτικα ως τα μπλουζ, το τάνγκο των Αργεντίνων επαναστατών και κάποια ζωγραφική του δρόμου.

Όταν η διαφήμιση προμηθεύει τη σύγχρονη λαϊκή τέχνη με εικονογραφικό ή λεκτικό υλικό, όταν συντηρεί μια λαϊκή εικονοποιία που πολλαπλασιάζει στην ουσία τα διαφημιστικά «διδάγματα» και τα πρότυπα ζωής που εκπέμπουν, σχεδιάζει έναν λαϊκό πολιτισμό στα μέτρα της. Και σήμερα που αυτός ο λαϊκός πολιτισμός δεν περιλαμβάνει χειροτεχνήματα και πρωτότυπα αν και ανώνυμα έργα, αλλά κυκλοφορεί με τη μορφή μαζικής παραγωγής προϊόντων, όλο και περισσότερο χάνονται τα όρια ανάμεσα στην απόλυτα καθοδηγούμενη καταναλωτική συμπεριφορά και κάποια «αυθεντική» λαϊκή έκφραση.

Μπορεί να μοιάζει παράτολμο, αλλά αν συγκρίνει κανείς τα μοτίβα της λαϊκής φορεσιάς με εκείνα του σύγχρονου τι-σερτ, δεν διακρίνει μια απόλυτη μετατόπιση από μια πολύπλοκη κοινωνικά σημαίνουσα θεματογραφία που ενσωματώνει θέματα από τη φύση και την κοινωνική ζωή, σε μια μονοδιάστατη αναπαραγωγή διαφημιστικών κλισέ, λογοτύπων ή διαφημιστικής υφής παραινέσεων; Ή μήπως το σύγχρονο τι-

σερτ δεν αποτυπώνει στην πιο διαδεδομένη μορφή σύγχρονης λαϊκής ενδυμασίας τις αξίες και τα μοτίβα ενός λαϊκού πολιτισμού; (Ας θυμηθούμε τη μόδα με τα τι-σερτ με τον λογότυπο πανεπιστημίων του εξωτερικού).

Στην ποιητική της καθημερινής ομιλίας πάλι, αυτήν που ενσωματώνει την ιδιαίτερη εκφραστική παράδοση ενός λαϊκού πολιτισμού, μήπως στη θέση των παροιμιών, των σκωπτικών εκφράσεων και των στίχων έχουν βρεθεί διαφημιστικά σλόγκαν, ρεφρέν από τζιγκλς ή αστεία από σποτάκια της τηλεόρασης;

Η διαφήμιση έχει τη δύναμη να επιβάλλει με ένταση το υλικό της. Είναι βίαια απαιτητική και ιδιαίτερα ευθύβολη. Όπως λέει και ο Μπένγιαμιν, μας σκοπεύει κατευθείαν ανάμεσα στα μάτια μην αφήνοντας τόπο για σκέψη και κριτική[11]. Η υιοθέτηση ενός τέτοιου υλικού εξουδετερώνει οποιοδήποτε κριτικό υπόστρωμα του λαϊκού πολιτισμού. Και κυρίως εκείνο το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του που επιτρέπει στην υπόγεια αμφισβήτηση να βλαστήσει: το χρόνο της συμμετοχής, το χρόνο της πρόσληψης–παραγωγής του. Η διαφήμιση εξαναγκάζει τη λαϊκή τέχνη στην υιοθέτηση του ρυθμού της, ενός ρυθμού καταιγιστικού, ενός χρόνου στιγμιοτυπικού. Πίσω όμως από την φρενήρη διαδοχή μορφών και εικόνων λανθάνει μια κανονιστική ομοιομορφία, μια ομοιομορφία αξιών που αρνούνται το χρόνο ως πεδίο εκδίπλωσης της κοινωνικής πράξης. Αντίθετα, ο χρόνος της λαϊκής τέχνης, όπως ίσως ο χρόνος κάθε μορφής τέχνης, ακόμα και εκείνης που εκρήγνυται στα χέρια μας με σφοδρότητα, είναι ένας χρόνος που αρχίζει να ξετυλίγει το νήμα του κατά τη διάρκεια της πρόσληψης, της υποδοχής ή και της ανάπλασης απ' τον εκτελεστή του έργου τέχνης.

Ίσως ο χρόνος αυτός είναι το στοιχείο που συνδέει αποφασιστικά την τέχνη με τη ζωή. Ίσως ο χρόνος αυτός είναι το πραγματικό πεδίο θεμελίωσης μιας τέχνης του καθημερινού και ταυτόχρονα μιας καθημερινής τέχνης. Γιατί την στιγμή που το έργο τέχνης μας γεννά μια ταραχή, μας αναγκάζει ταυτόχρονα να σκεφτούμε ή να ζήσουμε μια εμπειρία κριτικής απόστασης από τα αυτονόητα δεδομένα της ζωής μας (εμπειρία που μπορεί να είναι συχνά συλλογική, όπως σε έναν ομαδικό λαϊκό χορό). Και τούτη η κριτική απόσταση δεν είναι βέβαια μόνο προϊόν και αντικείμενο νοητικής επεξεργασίας. Παίρνει μορφή μέσα από μια πολύπλευρη σχέση στην οποία μετέχει το σώμα και οι αισθήσεις, η μνήμη και η φαντασία. Με δυο λόγια, πρόκειται για μια εμπειρία συνολική. Και μια τέτοια εμπειρία χρειάζεται το χρόνο της καθώς κατασκευάζεται από υπόγειες και συχνά αντιφατικές διεργασίες.

Η διαφήμιση δεν μας δίνει χρόνο. Ίσα ίσα μας τον κλέβει. Γι' αυτό και η διαφήμιση εξαντλείται στο μήνυμά της. Η τέχνη αντίθετα θέλει χρόνο, είναι συμωμένη με το χρόνο, δίνει προοπτική και βάθος στο χρόνο. Ίσως ακόμα και η ταυτόχρονη αναρώτηση για τη μορφή και το περιεχόμενο, αναρώτηση που αποτελεί όρο σχέσης με την τέχνη, να είναι αποτέλεσμα τούτης της βιωμένης σχέσης με το χρόνο. Η πρόσληψη της τέχνης, οποιασδήποτε τέχνης, είναι εμπειρία, γεγονός· και όχι ερέθισμα, στιγμιότυπο. Μήπως τελικά, τούτη η σχέση με την τέχνη δικαιολογεί την επέκταση του όρου στην επικίνδυνη και γοητευτική μεταφορά, την «τέχνη της ζωής»; Μήπως μια τέτοια τέχνη της ζωής δεν είναι παρά μια βαθειά σχέση με το χρόνο όπου κάθε πράξη δεν έχει μόνο την επικαιρότητα αλλά και το βάθος της, δεν έχει μόνο τη χρησιμότητα αλλά — δεν το αποφύγαμε τελικά — και την ομορφιά της;

Σταύρος Σταυρίδης

Σημειώσεις

1. Τα στοιχεία από άρθρο της Ν. Λοϊζίδη, «Ο Διαφημιστής του Λαυρεντίου των Μεδίκων», εφημ. Το Βήμα 14/5/95
2. Τον όρο υιοθετεί σε δήλωσή του και ο γενικός διευθυντής μιας από τις μεγαλύτερες διαφημιστικές εταιρείες στην Ελλάδα (Το Βήμα 25/4/91)
3. Πρόσφατα, η διαφήμιση της Audi συγκρίνοντας μια λιμουζίνα με την εικόνα φοιτητικής εξέγερσης αναρωτιέται «Πρέπει μια επανάσταση να μοιάζει με επανάσταση;» Βλ. και J. Berger, Η Εικόνα και το Βλέμμα, Οδυσσέας, 1986, Αθήνα, σ.151
4. Ο Κ. Λέβι-Στρως επιδιώκοντας να προσφέρει έναν ορίζοντα για την τέχνη που να περιλαμβάνει και τα έργα της λεγόμενης πρωτόγονης δημιουργίας αναγνωρίζει στην τέχνη έναν απαραίτητο διάλογο με το υλικό και τα μέσα εκτέλεσης (Άγρια Σκέψη, εκδ. Παπαζήση, 1977, Αθήνα, σ. 127)
5. El Lissitzki, Russia: An Architecture for World Revolution, M.I.T. Press, 1970, Cambridge, σ. 142
6. Η διερεύνηση του καλλιτεχνικού πεδίου και της ιδιαίτερης συμβολικής οικονομίας του καθώς και της κοινωνικής υποδοχής της τέχνης ως πεδίου διάκρισης και ιεράρχησης κοινωνικών στρωμάτων αποτελεί έναν θεμελιώδη πόλο της δουλειάς του P. Bourdieu. (βλ. Distinction, Routledge, 1986, London και τη συλλογή, Field of Cultural Production, Polity, 1993, London)
7. Αναλυτική αναφορά και παραπομπές για τη διατύπωση αυτής της θέσης από τον Le Corbusier στο: B. Colomina, Privacy and Publicity Modern Architecture as Mass Media, M.I.T. Press, 1996, Cambridge, σ. 217
8. R. Venturi, Learning from Las Vegas, M.I.T. Press, 1978, Cambridge, σ. 117
9. Βλ. M. de Certeau, The Practice of Everyday Life, Univ. of California Press, 1998, Berkeley και Ζ. Λε Γκοφ Π. Νορά, Το Έργο της Ιστορίας, εκδ. Ράππας, 1975, Αθήνα
10. Όπως κάνει, για παράδειγμα, ο Σ. Δαμιανάκος στο, Παράδοση Ανταρσίας και Λαϊκός Πολιτισμός, Πλέθρον, 1987, Αθήνα
11. W. Benjamin, One Way Street, στο, One Way Street and Other Writings, Verso, 1985, London, σ. 89

"Ι' \

[ΕΙΚΟΝΑ ΠΑΓΙΔΑ

Η σύγχρονη τεχνολογία της δυνητικής πραγματικότητας (virtual reality) αποτελεί ίσως τη λογική εξέλιξη της φωτογραφικής προκατάληψης, της δύναμης δηλαδή που έχει η φωτογραφία να προσδιορίζει έναν τρόπο σχέσης με το ορατό ανάγοντάς το σε τυπικές, επαναλαμβανόμενες και αναγνωρίσιμες λήψεις - σκηνές[1]. Η προεξόφληση του ορατού μέσα από τη φωτογραφική του παγίδευση μετατρέπεται σε μια κυριολεκτική κατασκευή του ορατού με τη γέννηση της συνθετικής εικόνας. Οι εικόνες της «δυνητικής πραγματικότητας» μπορούν με όλο και μεγαλύτερη ακρίβεια να μιμούνται την όψη του πραγματικού, γίνονται όλο και πιο ρεαλιστικές. Και δω χρειάζεται να αναρωτηθεί κανείς: Μα πρώτη φορά είναι που μπορεί ο άνθρωπος να δημιουργήσει εικόνες εξονυχιστικά πιστές στην πραγματικότητα; Τουλάχιστον από την εποχή της ελαιογραφίας αυτό δεν ηταν κατακτημένο[2]; Πράγματι, μόνο που η νέα τεχνολογία είναι σε θέση να αντικαθιστά την πραγματικότητα με τις εικόνες, μπορεί να δημιουργεί ένα περιβάλλον εικόνων ολότελα διαχωρισμένο από το πραγματικό, περιβάλλον παρ' όλα αυτά εξίσου πειστικό και λειτουργικό με το πραγματικό.

Και αυτό οφείλεται στη δύναμη που έχουν αυτές οι εικόνες να περιγράφουν εκείνο που μπορεί να υπάρξει. Η συνθετική εικόνα κάνει έτσι πραγματικότητα το όνειρο της φωτογραφίας. Μετατρέπει την προεξόφληση του ορατού σε ορατή εικονογραφημένη παρουσία του μέλλοντος. Το άλμα ανεπαίσθητο αλλά με τεράστιες συνέπειες. Ο εικόνες αυτές, εικόνες μιας δυνάμει πραγματικότητας, γίνονται εικόνες που αποικίζουν το παρόν.

Δεν είναι η ρεαλιστική τους δύναμη που τους δίνει την ψευδαισθητική τους αποτελεσματικότητα, είναι η καταγωγή τους από τη φωτογραφία που νομιμοποιεί την αναγωγή του πραγματικού στην εικόνα του. Και η αναγωγή αυτή διευκολύνεται από μιαν ιδιότυπη επαφή, μιαν ιδιότυπη συνάφεια. Η φωτογραφία γεννιέται σε επαφή με το πραγματικό, αποτελεί ίχνος και εκμαγείο του. Η συνθετική εικόνα διατηρεί την αίσθηση μιας τέτοιας επαφής. Δεν προσφέρει την απόσταση της αναπαράστασης -είναι και αυτή ένα ίχνος, ίχνος παράδοξο, ίχνος του μέλλοντος.

Με έναν τέτοιο τρόπο για παράδειγμα, το προφίλ του δυνητικού παραβάτη σχηματίζεται από την εικονοποίηση των ιχνών της δυνητικής συμπεριφοράς του. Τα ίχνη αυτά θα είναι όμοια με εκείνα που διαφορετικοί, πραγματικοί παραβάτες άφησαν στο παρελθόν. Μόνο που η εικονοποίηση της δυνητικής συμπεριφοράς μετατρέπει επιμέρους εικόνες σε υλικά για την ανέγερση μιας γενικής συνθετικής εικόνας. Η σύνθεση αυτή υποστηρίζει μια γενίκευση, προϊόν μιας ατελούς επαγωγής, την οποία η πληθώρα των στοιχείων εμφανίζουν σαν εξαιρετικά ισχυρή. Η τελική εικόνα - προφίλ είναι της ίδιας τάξης, έχει τα ίδια χαρακτηριστικά και την ίδια υφή με τις εικόνες που τη γέννησαν. Είναι μια εικόνα δυνητική και όχι φανταστική. Είναι μια εικόνα όσο ζωντανή, ακριβής και πειστική είναι και η εικόνα - ντοκουμέντο. Δεν περιγράφει με ασάφειες το μέλλον, του δίνει μια υπόσταση εξίσου σαφή με το παρελθόν. Έτσι ο δυνητικός εγκληματίας «πρέπει» να είναι «έτσι». Το προφίλ εξαναγκάζει στην αποδοχή του[3].

Με εντελώς αντίστοιχο τρόπο οι εικόνες της δυνητικής πραγματικότητας γεννιώνται από εικόνες στοιχεία του παρελθόντος. Έτσι, η εκπαίδευση των πιλότων, προσφέρει μέσω μιας τέτοιας μηχανής «δυνητικής πραγματικότητας» εικόνες που ένας πραγματικός πιλότος σε πραγματικές συνθήκες έχει ήδη αντιμετωπίσει. Αυτές γενικευόμεμες μέσα από την επεξεργασία ανάγονται σε εικόνες -

Η ΕΙΚΟΝΑ ΚΡΥΨΩΝΑ;

τύπους, τυπικές εικόνες που πρόκειται ο νέος πιλότος να αντιμετωπίσει στο μέλλον. Και δεν τυποποιείται, όπως άλλωστε και στην ειδησεογραφική εικόνα, μόνο το κανονικό αλλά και το τυπικά απρόοπτο, το παρεκλίνον. Οι συνθήκες δηλαδή εκτάκτων τυπικών περιστάσεων (ανώμαλη προσγείωση κ.λ.π.). Κάθε λοιπόν μελλοντική πτήση έχει ήδη εκτελεστεί και η εκπαίδευση δεν είναι παρά η εκ των υστέρων και ταυτόχρονα εκ των προτέρων «πραγματοποίησή» της. Η δυνητική εικόνα δεν είναι απλά μια πιθανή εικόνα, είναι ταυτόχρονα μια εικόνα απόσταγμα του παρελθόντος, μια εικόνα με τη δύναμη να περιγράφει το μέλλον. Η επαφή της με το μέλλον δεν εδράζεται στο τυχαίο. Εδράζεται σε μια πρόβλεψη του τυχαίου, σε μια κανονικοποίηση που παγιδεύει προκαταβολικά το τυχαίο.

Το εικονικό προφίλ και η εικόνα του προσομοιωτή πτήσης αποκτούν σαν «δυνητικές εικόνες» την ικανότητα να παράγουν το μέλλον που προβλέπουν. Αποτελούν εργαλεία προδιαγραφής του μέλλοντος. Και για τούτο είναι από την ίδια τη σύστασή τους εργαλεία επιτήρησης.

Δεν αποτελεί κινητήρια δύναμη της επιτήρησης η επιδίωξη να προβλεφθεί και να προληφθεί το μέλλον; Τί νόημα θα είχε μια επιτήρηση που δεν παρέχει στοιχεία ικανά να προλάβουν και επομένως να αποτρέψουν την απόκλιση (παράβαση κ.λ.π.); Και αν η επιτήρηση μέσω της εικόνας, αν η αναγνώριση των ανεπαίσθητων ιχνών που «προεικονίζουν» μια απόκλιση, στηρίζεται στη σύγκριση με ένα διαρκώς ογκούμενο απόθεμα παρελθουσών εικόνων, τότε η ευχέρεια της κατασκευής μιας δυνητικής εικόνας, συνθετικής, παρ' όλα αυτά πραγματικής με τον τρόπο που συμφωνήσαμε, αναγκαστικά αναβαθμίζει την επιτήρηση. Δεν προσπαθεί κανείς να μαντέψει από τα ίχνη, να συλλάβει με το κάδρο, να ακινητοποιήσει. Συλλαμβάνει προκαταβολικά, πριν κάν την απόκλιση, με τη βεβαιότητα ότι η απόκλιση θα γεννηθεί, θα πάρει τη μορφή που προβλέπεται να έχει.

Όσο πιο ακριβής και σύνθετη μπορεί να γίνεται η εικόνα της «δυνητικής πραγματικότητας» τόσο πιο αποτελεσματική η επιτήρηση. Η αποτροπή δεν χρειάζεται να ενεργοποιηθεί στη γέννηση της απόκλισης. Η απόκλιση έχει προβλεφθεί και εξουδετερωθεί προκαταβολικά. Σε τούτο οι προληπτικές συλλήψεις αναφέρονται όχι απλά σε υπόπτους (κάτι που χρήζει αποδείξεων) αλλά σε δυνητικούς εγκληματίες (κάτι που παρουσιάζεται σαν προφανές).

Όσο η πραγματικότητα γεννιέται από την αποδοχή των εικόνων της «δυνητικής πραγματικότητας», τόσο η μελλοντική πραγματικότητα θα είναι σύμφωνη με τις προδιαγραφές εκείνων που την συνθέτουν, και τότε, όλο και περισσότερο, η επιτήρηση θα χάνει το νόημά της μια και θα έχει ήδη εξαντλήσει το αντικείμενό της (να προβλέψει -θα «ξέρει» ήδη). Μήπως όμως αυτό είναι ένα όνειρο της εξουσίας, τόσο απόλυτο και τόσο ουτοπικό όσο και ο πανοπτικός πύργος[4];

Αν οι ανάγκες της επιτήρησης μόνο καθόριζαν το χώρο, θα προέκυπτε ένας χώρος απόλυτα διαφανής. Απόλυτα επιτηρούμενος χώρος είναι ο απόλυτα ορατός χώρος. Τέτοιος χώρος είναι φανερό ότι ούτε υπήρξε ούτε πρόκειται να υπάρξει. Χώροι όμως που προσφέρουν ευκολίες στην επιτήρηση υπάρχουν και θα υπάρχουν.

Το σχήμα της επιτήρησης, ταυτόχρονα, μόνο στην πιο καθαρή μορφή του αναφέρεται σε μια τυπική διάταξη επιτηρητή και επιτηρούμενου. Το παιχνίδι των κοινωνικών ανταγωνισμών είναι περίπλοκο, οι σχέσεις δύναμης τροποποιήσιμες και κάποτε αντιστρέψιμες και οι μορφές επιβολής της ιεραρχικής δομής μιας κοινωνίας ποικίλουν (με τη βία που αναγκαστικά τις συνοδεύει φανερή, υπόγεια η συγκαλυμένη με διάφορους τρόπους). Οι επιτηρούμενοι μπορεί να αυτοεπιτηρούνται, οι επιτηρητές να επιτηρούνται από κάποιους άλλους και οι ρόλοι να αντιστρέφονται σε διαφορετικές συγκυρίες ή διαφορετικά περιβάλλοντα. Η απόλυτη επιτήρηση προϋποθέτει ένα κέντρο ικανό να τα βλέπει όλα, πάνω από όλους και πριν από όλους[5]. Είναι φανερό ότι αυτό δεν είναι παρά η εικόνα μιας παντοδύναμης θεότητας (ο Μεγάλος Αδελφός στο Οργουελικό σχήμα). Η πραγματικότητα της επιτήρησης αναγκάζεται να συμβιβαστεί με την πραγματικότητα ενός χώρου μερικά διαφανούς, μερικά ορατού (κάτι που προκύπτει αναγκαστικά από την υλικότητά του) αλλά ταυτόχρονα γεννά η ίδια χώρους που παρεμποδίζουν την όραση όσο αντιφατικό και να φαίνεται κάτι τέτοιο. Η επιτήρηση γεννά κρυψώνες. Είτε γιατί τις αναζητούν οι κατά συγκυρία ή κατά περίοδο επιτη-

Η ΔΥΝΗΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΑ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΑΠΛΑ ΜΙΑ ΠΙΘΑΝΗ ΕΙΚΟΝΑ, ΕΙΝΑΙ ΤΑΥΤΟΧΡΟΝΑ ΜΙΑ ΕΙΚΟΝΑ ΑΠΟΣΤΑΓΜΑ ΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ, ΜΙΑ ΕΙΚΟΝΑ ΜΕ ΤΗ ΔΥΝΑΜΗ ΝΑ ΠΕΡΙΓΡΑΦΕΙ ΤΟ ΜΕΛΛΟΝ.

Η ΑΠΟΛΥΤΗ ΕΠΙΤΗΡΗ ΝΑ ΤΑ ΒΛΕΠΕΙ ΟΛΑ, ΟΛΟΥΣ.

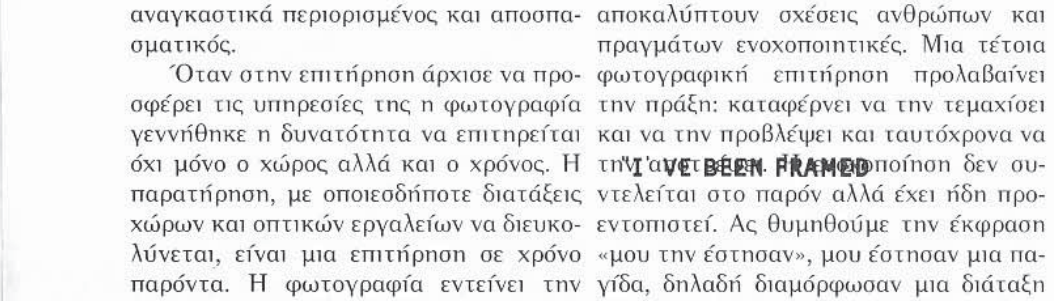
ΑΣ ΘΥΜΗΘΟΥΜΕ ΤΗΝ ΕΚΦΡΑΣΗ «ΜΟΥ ΕΣΤΗΣΑΝ ΜΙΑ ΠΑΓΙΔΑ, ΔΗΛΑΔΗ ΔΙΑΜ ΤΑΞΗ ΧΩΡΟΥ ΣΤΗΝ ΟΠΟΙΑ ΘΑ ΑΚΙΝΗΤΟ ΦΘΩ.

ρούμενοι, είτε γιατί και εκείνοι που επιτηρούν επιχειρούν να μείνουν αθέατοι. Είναι φανερό ότι η απόλυτη διαφάνεια δεν μπορεί παρά να αποκαλύπτει εξίσου τις δραστηριότητες παρατηρητή και παρατηρούμενου. Ο έλεγχος του χώρου λοιπόν μέσα από την επιτήρηση είναι αναγκαστικά περιορισμένος και αποσπασματικός.

Όταν στην επιτήρηση άρχισε να προσφέρει τις υπηρεσίες της η φωτογραφία γεννήθηκε η δυνατότητα να επιτηρείται όχι μόνο ο χώρος αλλά και ο χρόνος. Η παρατήρηση, με οποιεσδήποτε διατάξεις χώρων και οπτικών εργαλείων να διευκολύνεται, είναι μια επιτήρηση σε χρόνο παρόντα. Η φωτογραφία εντείνει την επιτήρηση του παρόντος εξασφαλίζοντας τη συνεργία του παρελθόντος. Το φωτογραφικό αρχείο, ή αλλιώς η φωτογραφική παγίδευση του παρελθόντος χρόνου, πολλαπλασιάζει την προγνωστική δύναμη του επιτηρούντος και την ικανότητά

του να αποκαλύπτει τις κινήσεις του επιτηρούμενου. Το κάδρο όχι μόνο ορίζει το οπτικό πεδίο στο οποίο μπορεί να εντοπιστεί η «παράβαση» αλλά εκθέτει αιχμαλωτίζοντάς τη στο φιλμ κάθε παραμόρ-

φωση της κανονικής συμπεριφοράς που σηματοδοτεί τούτη την παράβαση. Μια τέτοια ανίχνευση είναι στην πράξη μια αιχμαλώτιση του ίδιου του χρόνου, ένας τεμαχισμός και ακινητοποίησή του που διευκολύνει την αναγνώριση των στιγμών και τον εν-τοπισμό των συμβάντων. Εντοπισμό πράγματι, γιατί ο χρόνος αναλύεται και ελέγχεται καθώς χωροποιείται. Η φωτογραφία ανάγει τη χρονική συνέχεια της πράξης σε απεικονίσιμα στιγμιότυπα, σε εικόνες - σκηνές που αποκαλύπτουν σχέσεις ανθρώπων και πραγμάτων ενοχοποιητικές. Μια τέτοια φωτογραφική επιτήρηση προλαβαίνει την πράξη: καταφέρνει να την τεμαχίσει και να την προβλέψει και ταυτόχρονα να



ακινητοποιείται ο δράστης μόνο γιατί το μάτι που τον φωτογραφίζει ήδη τον κατέχει. Καθίσταται ορατός τώρα αλλά και για πάντα[6].

Η φωτογραφική επιτήρηση συνδυάζει έτσι τη διαδικασία της επιτήρησης με την διαδικασία της αποτροπής. Ήδη η έκθεση στη μηχανή δρα αποτρεπτικά, η κατοχή εικόνων τους επιδρά προκαταβολικά στη συμπεριφορά των εικονιζομένων. Αν προσθέσουμε τώρα τις τεράστιες δυνατότητες παραγωγής εικόνων - παγίδων που έχει η σύγχρονη βιντεοκάμερα επιτήρησης, έχουμε μπροστά μας ολο-

κληρωμένη τη γιγαντιαία επιχείρηση ελέγχου χώρου και χρόνου που αντιστοιχεί στον φωτογραφικό αποικισμό του ορατού. Με την βιντεοκάμερα, αρχείο και εικόνα του κάθε φορά παρόντος παράγονται ταυτόχρονα. Ο τεμαχισμός και η ταξινόμηση του χρόνου σε συμβάντα - στιγμές γίνεται σχεδόν τέλειος, απόλυτος.

Ίσως φαίνεται πως τα σύγχρονα μέσα επιτήρησης, οι βιντεοκάμερες που σαρώνουν κάθε γωνιά του σούπερ-μάρκετ, της τράπεζας, της φυλακής, του μουσείου, του δημόσιου χώρου και των ιδιωτικών φρουρίων (βίλλες - πρεσβείες κ.λ.π.), έχουν ολότελα διαφορετικό τρόπο αποτύπωσης του ορατού από τη φωτογραφική εικόνα. Πράγματι, εδώ πρόκειται κατ' αρχήν για εικόνες κινούμενες, εικόνες που διαδέχονται η μία την άλλη συλλαμβάνοντας φαινομενικά την εκδίπλωση του χρόνου της ζωής. Μήπως όμως η βιντεοκάμερα επιτήρησης λειτουργεί απλά σαν μια φωτογραφική μηχανή με τεράστια ικανότητα λήψης διαδοχικών φωτογραφιών; Η παγίδευση του θέματος, και θέμα εδώ είναι η απόκλιση από το κανονικό, το συμβάν σε σχέση με την αδιάφορη ροή του χρόνου, γίνεται πάλι με μιαν ακίνητη εικόνα. Το πάγωμα της εικόνας, δυνατότητα εξαιρετικά κρίσιμη στο βίντεο, προσφέρει για εξέταση ένα πλάνο επίμαχο: εδώ φαίνεται καθαρά η αδιόρατη παράβαση ή αναγνωρίζονται ίχνη εκκίνησης της παραβατικής συμπεριφοράς, εδώ διακρίνεται μια ενοχοποιητική λεπτομέρεια. Αν η φωτογραφία μοιάζει με απόχη που βουτά για να συλλάβει, η βιντεοκάμερα επιτήρησης μοιάζει με δίχτυ απλωμένο σε πέρασμα ψαριών. Και στις δύο περιπτώσεις η επιτυχία δεν είναι απόλυτη, σχετικά όμως το δίχτυ είναι σαφές ότι υπερτερεί.

Ο χρόνος λοιπόν αυτής της επιτήρησης δεν είναι ο χρόνος της ζωής. Η βιντεοκάμερα παραφυλάει όπως και η φωτογραφική μηχανή. Το βλέμμα της σαρώνει αδιάφορα το χώρο μέχρι να συμβεί κάτι. Τότε η εικόνα παγώνει, το δίχτυ σηκώνεται: το θέμα - θήραμα έχει πια συλληφθεί. Η ροή του «κανονικού» χρόνου είναι μια ροή κυκλική. Ατέλειωτες βιντεοταινίες καθημερινών συναλλαγών συσσωρεύονται στην τράπεζα. Ο χρόνος τους κυριολεκτικά δεν υπάρχει. Αναδύεται ως στοιχείο που φωτίζει μια στιγμή την εικόνα μόνο στην περίπτωση ενός έκτακτου συμβάντος, μιας ληστείας για παράδειγμα.

Έτσι και η βιντεοταινία επιτήρησης, αποτέλεσμα εξίσου αναντίρρητο του χρόνου με την φωτογραφία, αφαιρεί το χρό-

νο από την εικόνα παρ' όλο που μοιάζει να τον αναπαράγει πιστά, αφήνοντας μόνο τα απομεινάρια - ίχνη του. Η εικόνα της είναι μια εικόνα αρχιτεκτονημένη από το κάδρο - παγίδα. Ενισχύει έτσι, όπως και η φωτογραφία, την εντύπωση πως το ορατό συλλαμβάνεται στην απεικόνιση τυπικών σκηνών που εκφράζουν τόσο το κανονικό, το ήδη γνωστό και αναγνωρίσιμο, όσο και την απόκλιση, τυποποιημένη και προβλέψιμη και αυτή. Το ορατό χωροποιείται παρά την απατηλή αποτύπωση του χρόνου του, γιατί μόνο η κρίσιμη στιγμή είναι το πραγματικό υλικό της βιντεοκάμερας, στιγμή που συλλαμβάνεται ακριβώς ως ακίνητη και γι αυτό αποκαλυπτική διάταξη σωμάτων και αντικειμένων. Πριν και μετά ο χρόνος κυλά αδιάφορα, δεν υπάρχει, υπάρχει μόνο ένας χώρος αμετάβλητος, καθώς τίποτα, σύμφωνα πάντα με την λογική της επιτήρησης, δεν συμβαίνει[7].

Η φωτογράφιση που συλλαμβάνει - εκθέτει, η βιντεοσκόπηση που καταγράφει - παρακολουθεί και η προσομοιωτική δυνητική πραγματικότητα που προ-εικονίζει - προδιαγράφει γεννούν σαν πρακτικές διαχείρισης εικόνων αρχεία της παρελθούσης και της μελλοντικής συμπεριφοράς[8]. Μοιάζει έτσι να υλοποιούν το όνειρο της πλήρους επιτήρησης εξουσιάζοντας το χρόνο οποιασδήποτε πράξης. Όμως, όπως η φαντασίωση του πανοπτικού πύργου γεννά αναγκαστικά κρυψώνες, έτσι και τούτη η φαντασίωση του απόλυτου ελέγχου του χρόνου γεννά όχι χωρικές αλλά χρονικές κρυψώνες. Και, παράδοξα, αν από την πανοπτική επιτήρηση ξεφεύγει κανείς επιδιώκοντας να παραμείνει αθέατος, από το δίχτυ της χρονικής παγίδας ξεφεύγει παραμένοντας όσο γίνεται πιο ορατός. Αν η βιντεοκάμερα επιτήρησης γεννά την ψευδαίσθηση μιας απόλυτης επόπτευσης σαρώνοντας διαρκώς το οπτικό της πεδίο, τότε ας της δείξουμε αυτό που επιδιώκει να βλέπει. Ας εκθέσουμε διαρκώς το χώρο όπως προβλέπεται να είναι: ένα σκηνικό όπου τίποτε δεν συμβαίνει, αλλά «συμβαίνει» διαρκώς. Σαν το κλασικό πια τέχνασμα της high-tech ληστείας όπου στο κλειστό κύκλωμα τηλεόρασης της τράπεζας προβάλλονται, με την παρεμβολή των επιτήδειων ληστών, εικόνες που δείχνουν το χρηματοκιβώτιο όπως είναι πάντα, απείραχτο. Οι άλλες, οι πραγματικές εικόνες της ληστείας παραμένουν αθέατες.

ΟΠΩΣ Η ΦΑΝΤΑΣΙΩΣΗ ΤΟΥ ΠΑΝΟΠΤΙ ΑΝΑΓΚΑΣΤΙΚΑ ΚΡΥΨΩΝΕΣ, ΕΤΣΙ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΠΟΛΥΤΟΥ-ΕΛΕΓΧΟΥ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟ ΑΛΛΑ ΧΡΟΝΙΚΕΣ ΚΡΥΨΩΝΕΣ.

Μ' άλλα λόγια, ας σπρώξουμε την επιτήρηση στις ταυτολογικές συνέπειες του φαντασιωτικού παροξυσμού της. Αν ελέγχω ό,τι βλέπω και προβλέπω, τότε βλέπω και προβλέπω μόνο ό,τι ελέγχω. Πράγμα που σημαίνει ότι στην παγίδα της προσομοίωσης μπορεί να πέσει και η ίδια η εξουσία που την στήνει. Στο πανάρχαιο παιχνίδι της μεταμφίεσης είναι και η προσομοίωση ευάλωτη. Και όσο πιο άτρωτη τη θεωρούν τόσο πιο επιρρεπής γίνεται στην αυτοαναίρεσή της.

Οι χρονικές κρυψώνες είναι εκείνες που αποτελούνται από κομμάτια χρόνου που ρέουν λαθραία. Πλάι στο χρόνο της καταγραφής. Ή ίσως πίσω από το χρόνο της καταγραφής και ταυτόχρονα στη διάρκειά του. Ένας τέτοιος αθέατος χρόνος είναι ένας χρόνος μεταμφίεσης, ένας χρόνος καμουφλαρισμένης απόδρασης[9].

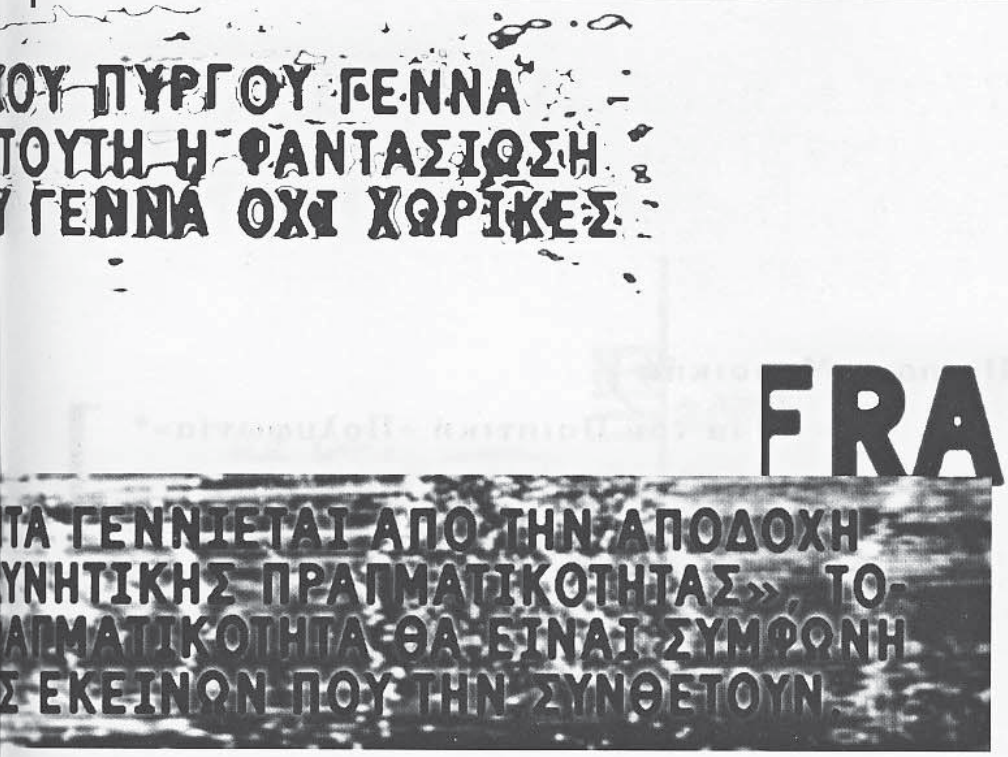
ΟΣΟ Η ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΤΗΣ « ΣΟ Η ΜΕΛΛΟΝΤΙΚΗ Π ΜΕ ΤΙΣ ΠΡΟΔΙΑΓΡΑΦ

Ίσως είναι τελείως περιττό να επικαλεστεί κανείς τη χρήση που έχει μια τέτοια τακτική εξαφάνισης μέσα από την προσομοίωση στον πραγματικό ή δυνητικό πόλεμο. Η κατόπτευση και η παραπλάνηση βαδίζουν μαζί από πολύ παλιά στις πολεμικές τέχνες[10]. Το σημαντικό όμως είναι ότι η ανάλυση σύγχρονων στρατηγικών ηλεκτρονικής παραπλάνησης αποδείχνει πως ακόμα και στην τεχνολογία των σύγχρονων μέσων επιτήρησης και προσομοιωτικού προγραμματισμού περιλαμβάνεται αναγκαστικά η δυνατότητα της διάψευσής τους.

Είναι φαίνεται μια προαιώνια τακτική των αδυνάτων αυτή η παραδειγματική και ταυτόχρονα παραπλανητική έκθεση στα μάτια των δυνατών που εξασφαλίζει μια, ίσως στιγμιαία, υπεροχή, ικανή κάποτε να ανατρέπει συσχετισμούς ή αποτελέσματα αναμετρήσεων. Κάποια είδη ζώων που μελετήθηκαν εμφανίζουν ακριβώς μια τέτοια, θαυμαστή ικανότητα. Για να προφυλαχτούν από τους εχθρούς τους παίρνουν χαρακτηριστικά άλλων ειδών που οι εχθροί τους φοβούνται ή αποφεύγουν. Άκακα φίδια μεταμφιέζονται έτσι σε δηλητηριώδη[11]. Αυτό το είδος μιμικρίας (γνωστής σαν Batesian mimicry) δεν εκφράζει την πασίγνωστη εξομοίωση με το περιβάλλον που χαρακτηρίζει το χταπόδι ή το χαμαιλέοντα. Εδώ ο εχθρός πρέπει ίσα ίσα να σε βλέπει, να σε παίρνει για άλλον, να βεβαιώνεται ότι είσαι αυτό που φαίνεσαι, κάτι που γίνεται μόνο όταν ακριβώς φαίνεσαι.

ΟΙ ΧΡΟΝΙΚΕΣ ΚΡΥΨΩΝΕΣ ΕΙΝΑΙ ΕΚΕΙΝΕΣ ΠΟΥ ΑΠΟΤΕΛΟΥΝΤΑΙ ΑΠΟ ΚΟΜΜΑΤΙΑ ΧΡΟΝΟΥ ΠΟΥ ΡΕΟΥΝ ΛΑΘΡΑΙΑ. ΠΛΑΙ ΣΤΟ ΧΡΟΝΟ ΤΗΣ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗΣ. Η ΙΣΩΣ ΠΙΣΩ ΑΠΟ ΤΟ ΧΡΟΝΟ ΤΗΣ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗΣ ΚΑΙ ΤΑΥΤΟΧΡΟΝΑ ΣΤΗ ΔΙΑΡΚΕΙΑ ΤΟΥ.

Οι κάμερες ας βλέπουν αυτό που θέλουν. Ας κοιμώνται ήσυχες ή ας ανησυχούν για πράγματα που δεν συμβαίνουν, που μοιάζει να συμβαίνουν. Ας σαρώνουν με το μάτι τους, ας γεννούν στις οθόνες, ας προ-βλέπουν παίρνοντας για πραγματικότητα μόνο αυτό που μπορούν να δουν και να κατασκευάσουν. Στις κρυψώνες του χώρου και του χρόνου θα παραμονεύουν εκείνοι που μπορούν να τις



ξεγελούν. Και όταν η πραγματικότητα της δράσης τους θα εισβάλλει ξαφνικά στην πραγματικότητα του καθησυχασμένου - τυφλωμένου παρατηρητή, τότε θα είναι ίσως πια πολύ αργά. Όταν οι συναγερμοί της τράπεζας ηχήσουν η ληστεία θα έχει ήδη τελεστεί. Ή, όταν οι μεταμφιεσμένοι πετάξουν τις υψηλής τεχνολογίας μάσκες τους που πιστοποιούν την ευπείθειά τους, τότε ίσως θα έχουν κυκλώσει κάποια κέντρα ελέγχου. Ένα σενάριο δυνητικής πραγματικότητας ή μήπως ένα σενάριο δυνητικής φαντασίας[12];

Σταύρος Σταυρίδης

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Αναλυτικότερα η έννοια της φωτογραφικής προκατάληψης παρουσιάζεται στο κείμενο **Σ. Σταυρίδης**, *Φωτογραφία και χωροποίηση του χρόνου*, Περ. **Ουτοπία** τευχ. 27 Νοεμ.-Δεκ. 1997

2. Βλ. Ενδεικτικά **J. Berger**, *Η Εικόνα και το Βλέμμα*, 1993, Οδυσσέας, Αθήνα, και **S. Alpers**, *The Art of Describing: Dutch Art in the 17th Century*, 1983, J. Murray, London

3. Το προφίλ σαν εικονογραφικό απόσταγμα τύπων συμπεριφοράς έχει εφαρμογές όχι μόνο στην «εγκληματολογία» αλλά και στη σύγχρονη διαφήμιση, την εκπαίδευση, τα περιοδικά life style (π.χ. τεστ προσωπικότητας, τυπολογία εμφάνισης ως τυπολογία τρόπων ζωής κ.λ.π.). Βλ. Ενδεικτικά: **W. Bogard**, *The Simulation of Surveillance*, 1996, Cambridge University Press, σ. 27 και 73, και **J. Baudrillard**, *Simulations*, 1983, Semiotexte N. York, σ. 116-117

4. Βλ. και **W. Bogard**, ό.π. σ. 57 και 81 για το όνειρο της απόλυτης επιτήρησης

5. Στο σχήμα παρατηρητή - παρατηρούμενου που στηρίζει η λειτουργία του Πανοπτικού ο παρατηρητής παραμένει αθέατος. Έτσι, σύμφωνα με την ανάλυση του Φουκώ, η άσκηση της εξουσίας αυτοματοποιείται και απο-προσωποιείται. Με μια έννοια λοιπόν εσωτερικεύεται. Το σχήμα αυτό όμως μπορεί να διαρραγεί αν οι συνθήκες εφαρμογής του δεν ταυτίζονται με τις ιδανικές χωρικές διατάξεις που φανταζόταν ο Bentham. Όταν ο επιτηρητής αποκαλύπτεται ή αδυνατεί να ελέγξει οπτικά το σύνολο των ενεργειών των επιτηρουμένων, όταν οι επιτηρούμενοι μπορούν να τον παραπλανούν, τότε η επιτήρηση αποτυγχάνει ή λοξοδρομεί. Τελικά η άποψη του Φουκώ για το πανοπτικό έχει νόημα μόνο όταν το αντιλαμβάνεται σαν το «διάγραμμα ενός μηχανισμού εξουσίας» που επιτυγχάνει να θεμελιώσει την αυτοεπιτήρηση, την εσωτερικευμένη πειθαρχία (βλ. **Επιτήρηση και Τιμωρία**, 1989, Εκδόσεις Ράππα, Αθήνα, σ. 265-298)

6. **"You' ve been framed"** ονομάζεται μια εκπομπή στη Μ. Βρεττανία που αξιοποιεί υλικό ιδιωτικής λήψης από ερασιτέχνες βιντεοσκοπούντες. Σύμφωνα με τον **M. Crang**, μια ιδιότυπη αυτοεπιτήρηση αναπτύσσεται μέσω της βιντεοεικόνας, την οποία ενισχύει η προβολή τέτοιου υλικού στην τηλεόραση. Στο όριο αυτής της λογικής, κάποιοι αναλαμβάνουν την επιτήρηση μιας γειτονιάς περιπολώντας με την ερασιτεχνική κάμερά τους σε αναζήτηση παραβατών. (*"Watching the City: Video, Surveillance and Resistence"*, περιοδ. **Environment and Planning A** 1996, vol. 28, σ. 2101-2103

7. Καθοριστική για την τεχνολογία της βιντεοσκόπησης είναι η λειτουργία της άμεσης επανάληψης της σκηνής (instant replay). Από τότε που έγινε εφικτή,το ίδιο το γεγονός προσφέρεται ακαριαία για επεξεργασία και επιμελημένη επαναπροβολή (στις ειδήσεις αλλά και στις σκηνές της τηλεόρασης κλειστού κυκλώματος). Έτσι παράγεται ένα είδος δυνητικού πραγματικού κυριολεκτικά εξ' επαφής με το πραγματικό. Συνδυασμένη με την αργή κίνηση μια τέτοια δυνατότητα κάνει την εικόνα της βιντεοσκόπησης ικανή να συλλαμβάνει, να ερευνά και να αξιολογεί (τονίζοντας, τακτοποιώντας, αφαιρώντας κ.λ.π.) το γεγονός τη στιγμή της γέννησής του (βλ. περισσότερα στο **Iain Boal**, *A Flow of Monsters: Luddism and Virtual Technologies* στη συλλογή *Resisting the Virtual Life*, J. Brook, I. Boal eds., 1995, City Lights, San Francisco, κυρίως σ. 7-8)

8. Τούτα τα πραγματικά ή δυνητικά αρχεία δεν αποτελούν σε γνωσιολογικό επίπεδο την φανταστική υλοποίηση του όνειρου της απόλυτης γνώσης, του απόλυτου ελέγχου πάνω στον κόσμο; Με τούτη την έννοια έχει δίκιο να αποδίδει ο Κ. Robins στις νέες τεχνολογίες της «μετα-φωτογραφίας» (δυνητικές εικόνες, ψηφιοποίηση και επεξεργασία της εικόνας κ.λ.π.) την ευθύνη για μια αυξανόμενη «ορθολογικοποίηση της όρασης». (*Into the Image: Culture and Politics in the Field of Vision*, 1996, Routledge, London, σ. 156-158)

9. Σύμφωνα με τον **M. de Certeau** οι καθημερινές τακτικές διαφεύγουν του πανοπτικού ελέγχου γιατί δεν έχουν το δικό τους χώρο, βρίσκονται διαρκώς σε κίνηση, μπορούν μόνο να έχουν δικό τους χρόνο (βλ. *The Practice of Everyday Life*, 1984, University of California Press, ιδιαίτερα το κεφάλαιο που ασκεί κριτική στο σχήμα του Φουκώ, σ. 43-49. Επίσης του ίδιου: *Heterologies: Discourse on the Other*, 1986, University of Minnesota Press, Minneapolis, ιδιαίτερα σ. 185-193)

10. Βλ. χαρακτηριστικά **P. Virilio**, *War and Cinema. The Logistics of Perception*, 1989, Verso, London

11. Βλ. **R. Wright**, *The Moral Animal: Evolutionary Psychology and Everyday Life*, 1996, Abacus, London, ιδιαίτερα το κεφάλαιο 13 όπου εκτίθεται μια ιδιαίτερη άποψη για τη σημασία της «εξαπάτησης» και της «αυτοεξαπάτησης» στην ανθρώπινη ζωή. Τούτη η σημασία σύμφωνα με το συγγραφέα έχει τις ρίζες της στη ζωϊκή μιμικρία και το ρόλο της στην εξέλιξη των ειδών

12. Μιας φαντασίας δηλαδή που ξεφεύγει από τα καλούπια που επιβάλλει η λογική της «δυνητικής πραγματικότητας».