

Τμήμα Τεχνών Ήχου και Εικόνας

Ιόνιο Πανεπιστήμιο

«Η εικόνα ως φορέας νοήματος στην *gallery film*»

Θωμάς Τσιφτελής

Πτυχιακή εργασία

Επιβλέπουσα:

Έλενα Χαμαλίδη, Επίκουρη Καθηγήτρια

Κέρκυρα, Οκτώβριος 2021

Περιεχόμενα

Συνοπτική Περίληψη.....	4
Abstract.....	4
Περίληψη.....	5
1 Εισαγωγή.....	7
2 Η αμφισβήτηση των όρων θέασης 1960-1970.....	11
2.1 Η κινούμενη εικόνα ως απότοκο της τεχνολογικής εξέλιξης.....	11
2.2 Η εποχή της αμφισβήτησης.....	14
2.3 Ο Nam June Paik.....	18
2.4 Ο Claes Oldenburg.....	21
2.5 Ο Andy Warhol.....	22
3 Οι ανεξάρτητες χρονικότητες 1990-2000.....	24
3.1 Η επαναπροσέγγιση.....	24
3.2 Ο Bill Viola.....	26
3.3 Η Pipilotti Rist.....	27
3.4 Η Tacita Dean.....	28
3.5 Ο Steve Mc Queen.....	30
3.6 Ο Douglas Gordon.....	32
3.7 Ο Doug Aitken.....	35
3.8 Η Eija-Liisa Ahtila.....	37
4 Η επιστροφή της εικόνας ως φορέα νοήματος 2010-σήμερα.....	40
4.1 Η ψηφιακή εποχή.....	40
4.2 Ο John Akomfrah.....	43
4.3 Η Τζάνις Ραφαηλίδου.....	47
4.4 Ο Julian Rosenfeldt.....	50
5 Συμπεράσματα.....	54
6 Βιβλιογραφικές αναφορές.....	56
Έντυπες πηγές.....	56
Διαδικτυακές Πηγές.....	57
Φιλμογραφία.....	58

Εικόνες

Johnson's Wax “To Be Alive!”, 1964, New York World's Fair, New York 1964-65.....	16
Nam Jun Paik, “Zen for Film!”, 1964, Filmmakers Cinematheque, New York 1964.....	18
Nam Jun Paik, “TV Cello”, 1971.....	20
Andy Warhol, “Sleep”, 1963, Gramercy Arts Theater, New York 1964.....	24
Pipilotti Rist, “Ever Is Over All”, 1997, MoMA, New York 2007.....	27
Tacita Dean, “Gellért”, 1998, House Gallery, Vancouver 2004.....	28
Steve McQueen, “Bear”, 1994, Royal College of Art, London 1994.....	30
Buster Keaton – “Steamboat Bill”, Jr. (1928) / Steve McQueen - “Deadpan” (1997).....	31
Douglas Gordon, “24 Hour Psycho”, 1993, Modern Art Oxford, Oxford 2016.....	33
Doug Aitken, “electric earth”, 1999, όψεις του έργου.....	35
Eija-Liisa Ahtila, “Consolation Service”, 1999, Tate, London 2001.....	37
John Akomfrah, “Mnemosyne”, 2010, Royal Academy of Arts, London 2019.....	44
John Akomfrah, “Peripeteia”, 2012, Carroll/Fletcher gallery, London 2013.....	45
John Akomfrah, “Vertigo Sea”, 2015, Biennale Arte, Venice 2013.....	46
Janis Rafailidou, “Kala Azar”, 2020, IFFR 2020, Rotterdam 2020.....	48
Janis Rafa, “Waiting for the Time to Pass”, 2021, Eye Filmmuseum, Amsterdam 2021.....	49
Julian Rosenfeldt, “Manifesto”, 2015, Holland Festival, Amsterdam 2017.....	50
Julian Rosenfeldt, “Manifesto”, 2017, Modern Films , Berlin 2017.....	52

Συνοπτική Περίληψη

Η παρούσα πτυχιακή εργασία έχει ως θέμα τη θεωρητική διερεύνηση της εικόνας ως φορέα νοήματος σε σύγχρονα έργα βιντεοτέχνης. Η έρευνα επικεντρώνεται στη μελέτη των έργων σύγχρονων καλλιτεχνών της κατηγορίας φιλμ της γκαλερί (gallery film). Έργα που έχουν προβληθεί ως αυτόνομα κινηματογραφικά έργα, αλλά παράλληλα έχουν παρουσιαστεί και ως εγκαταστάσεις πολλαπλών προβολών ή κυκλικών συνεχόμενων προβολών (λούπες), θα αποτελέσουν το αντικείμενο της παρούσας μελέτης. Αναπόφευκτα από τα στοιχεία που συγκεντρώνονται σε αυτή, θα διερευνηθεί το σημείο συνάντησης του «κλασικού» κινηματογράφου και η μορφή της βιντεοτέχνης σε ό,τι αφορά τη χρήση της εικόνας ως μέσου επικοινωνίας ενός καλλιτεχνικού έργου. Θα μελετηθούν παραδείγματα κι εφαρμογές όπως διαμορφώθηκαν κι επικράτησαν στο παρελθόν, καθώς κι οι σύγχρονες τάσεις, όπως αυτές εκτυλίσσονται μέχρι και σήμερα.

Abstract

The aim of this dissertation is to theoretically investigate the image as bearer of meaning in modern video-art creations. The study focuses on works of modern artists of the “gallery film” category and, more specifically, on works that have been presented as independent films and as multi-projection installations or loop projections. The study inevitably examines the point of convergence between “classic cinema” and video-art in terms of how the image is being used as a means to communicate art. Examples and applications from the past, as well as modern trends, are being examined.

Περίληψη

Με αφετερία τη δεκαετία του '70, όπου η βίντεοτέχνη γίνεται ένα νέο πεδίο αναζήτησης για καλλιτέχνες που πειραματίζονται με την κινούμενη εικόνα, η παρούσα εργασία έχει ως στόχο να εξερευνήσει την επαναδιαπραγμάτευση του ρόλου της εικόνας ως κεντρικού φορέα νοήματος σε έργα καλλιτεχνών της τελευταίας δεκαετίας και ειδικότερα της *gallery film*.

Η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε στην εργασία περιλαμβάνει σε μεγάλο βαθμό την προσέγγιση της Laura Mulvey και του κύκλου Screen μέσα από μια μεταδομιστική θεώρηση. Μετά από τη μελέτη της σχετικής βιβλιογραφίας και του έργου καλλιτεχνών που δραστηριοποιήθηκαν κατά το παρελθόν ή που δραστηριοποιούνται σήμερα στο χώρο της *gallery film*, έγινε ανάλυση και σχολιασμός των ευρημάτων. Ακολούθησε η ερμηνευτική σύνθεση βάσει της ανωτέρω θεωρητικής προσέγγισης.

Η έρευνα κινήθηκε γύρω από τους όρους *spectatorship*, *gallery film*, *medium specificity* και *expanded cinema*. Το αντικείμενο της έρευνας αναπτύσσεται σε τρεις ενότητες, βάσει των περιόδων εξέτασης. Το πρώτο κεφάλαιο αφορά την περίοδο 1960-1970, το δεύτερο κεφάλαιο αφορά τη δεκαετία του 1990 και το τρίτο κεφάλαιο την περίοδο 2010-2021.

Στο πρώτο κεφάλαιο, που πραγματεύεται την περίοδο του 1960-1970, μελετήθηκε η έννοια του *expansion* (διεύρυνσης) έτσι όπως εκφράζεται από το Expanded Cinema Festival του Jonas Mekas, ως κριτική προς τις αυστηρές καλλιτεχνικές συμβάσεις και τη μαξιμαλιστική προσπάθεια του Χόλιγουντ να αποκαταστήσει τον τζίρο του μετά την επικράτηση της τηλεόρασης και την παρακμή των κινηματογραφικών αιθουσών.¹ Αναλύθηκε το έργο *Zen for Film* του Nam June Paik σε σχέση με τη μινιμαλιστική προσέγγιση, τους *Λευκούς Πίνακες* (1951) του Robert Rauschenberg στη ζωγραφική και το *4'33"* (1952) του John Cage στη μουσική. Επίσης, το έργο *Κονσέρτο για τηλεόραση, τσέλο και βιντεοκασέτες* (1971) του ίδιου καλλιτέχνη μελετήθηκε σε σχέση με την προσπάθειά του να εξανθρωπίσει την τεχνολογία. Στη συνέχεια αναλύθηκαν τα έργα *Moveyhouse* (1965) του Claes Oldenburg και *Sleep* (1963) του Andy Warhol, με γνώμονα την κριτική αυτών των καλλιτεχνών στους ολοένα και αυστηρότερους κανόνες θέασης που επέβαλλαν οι θεσμοί του κινηματογράφου. Το παράδειγμα που χρησιμοποιήθηκε για αυτό ήταν από τον Alfred Hitchcock και τη χειραγώγηση του κοινού στις προβολές της ταινίας *Psycho* (1960).

Το δεύτερο κεφάλαιο εστιάζει στην δεκαετία του 1990, η οποία ήταν η εποχή όπου το βίντεο θεωρούνταν πλέον διαδεδομένο ως μέσο και η παραγωγή έργων βίντεο τέχνης ήταν μεγάλη. Ενώ, τη δεκαετία του 1960, οι κριτικοί και οι καλλιτέχνες επικεντρώνονταν στους χωρικούς όρους

¹ A.L. Rees, , "Expanded Cinema", 74

που περικλείουν το έργο τέχνης, κατά τη δεκαετία του 1990 εστιάζουν στη χρονικότητα της τέχνης και, αναπροσαρμόζοντας τον χρόνο μέσω του μοντάζ στις νοηματικές και εκφραστικές ανάγκες των έργων, προσπάθησαν να επικοινωνήσουν νοήματα σχετικά με τη μνήμη και την ύπαρξη. Μελετήθηκαν έργα της εποχής υπό το πρίσμα της εμπιστοσύνης των καλλιτεχνών στην εικόνα, αναφορικά με την ικανότητά της να μεταφέρει και να επικοινωνεί νοήματα. Αυτά τα έργα είναι: το *Ever Is Over All* (1997) της Pipilotti Rist, το *Gellért* (1998) της Tacita Dean, το *Bear* (1993) και το *Deadpan* (1997) του Steve McQueen, το *24 Hour Psycho* (1993) του Douglas Gordon, το *electric earth* (1999) του Doug Aitken και το *Consolation Service* (1999) της Eija-Liisa Ahtila.

Το τρίτο κεφάλαιο εστιάζει στην εποχή που ξεκινά μετά το 2010 κι έγινε προσπάθεια να ληφθούν υπόψη οι παρούσες συνθήκες που σχετίζονται με την πανδημία COVID-19 και την προσφυγική κρίση, αλλά και να αντληθούν στοιχεία τα οποία είναι επιδραστικά για τη μελλοντική εξέλιξη της *gallery film*. Αναλύθηκε ο τρόπος με τον οποίο οι σύγχρονοι καλλιτέχνες χρησιμοποιούν την εικόνα για να επικοινωνήσουν νοήματα μέσω της μελέτης των έργων *Mnemosyne* (2010), *Peripeteia* (2012) και *Vertigo Sea* (2015) του John Akomfrah, των *Kala Azar* (2020), *Waiting for the Time to Pass* (2021) και *Requiem to a Fatal Incident* (2015) της Τζάνις Ραφαηλίδου και, τέλος, του έργου *Manifesto* (2015) του καλλιτέχνη Julian Rosenfeldt.

1 Εισαγωγή

Η έρευνα για αυτή την πτυχιακή εργασία αρχίζει από την μινιμαλιστική προσέγγιση της δεκαετίας του 1960, όταν η απώλεια του εαυτού ως απώλεια κέντρου γίνεται ένα σημαντικό θέμα για τους καλλιτέχνες, που απομακρύνονται από την χρήση της απεικόνισης και κατ' επέκταση της ίδιας της εικόνας ως φορέα νοήματος.² Η μεθοδολογική φύση της τέχνης αυτή την περίοδο επέτρεψε τη διερεύνηση της υποκειμενικότητας, η οποία αλληλεπιδρούσε και υπονόμει σε πολλές περιπτώσεις τις θεωρητικές, φιλοσοφικές και αισθητικές αξίες των προηγούμενων γενιών. Η μοναδική γωνία όρασης του θεατή μπροστά από το κυρίαρχο έργο απεικόνισης, ορισμένη από το σημείο φυγής, παραγκωνίζεται μέσα από τη θεωρία και την πρακτική του μινιμαλισμού.

Πολλοί καλλιτέχνες τη δεκαετία του '60 χρησιμοποιούν τη βιντεοτέχνη φέρνοντας μια αναπαράσταση ενός χώρου και χρόνου μέσα στην πραγματικότητα ενός άλλου, της ίδιας της γκαλερί, κάνοντας εμφανές ότι η πραγματικότητα μας ξεγελά σχετικά με το τι παρατηρούμε και τι γνωρίζουμε. Η αποδόμηση-ρήξη του ορίου της γκαλερί αποτελεί τον πυρήνα της πρακτικής της μεταμινιμαλιστικής τέχνης, στην οποία συχνά καλλιτέχνες επιχειρούν την επικοινωνία μέσω έργων βιντεοτέχνης ή βιντεοεγκαταστάσεων. Βέβαια, η εικόνα ως φορέας νοήματος υφίσταται κριτική και οι καλλιτέχνες επιχειρούν κυρίως να την αποδομήσουν. Πλέον, η αντιληπτική λειτουργία του θεατή αναζητά πληροφορίες με τις οποίες το έργο γίνεται πλέον αντιληπτό ως σύνολο. Ωστόσο, το 1990 η εικόνα επιστρέφει ως νοηματικό κέντρο των έργων. Η επιστροφή στην εικόνα δεν σημαίνει ότι οι καλλιτέχνες την εγκατέλειψαν ποτέ. Αντίθετα, πάντα τη χρησιμοποιούσαν στα έργα τους, ακόμα και για να την αποδομήσουν. Μετά το 1990, οι καλλιτέχνες προτίθενται να αποκαταστήσουν την εμπιστοσύνη στην εικόνα ως καλλιτεχνικού εργαλείου με επικοινωνιακές δυνατότητες.³

Στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα, η ψυχαγωγία απομακρύνεται πλέον από την κουλτούρα του βιβλίου, του περιοδικού και του Τύπου, που είχαν κυριαρχήσει τους προηγούμενους αιώνες, και κατευθύνεται με γρήγορο ρυθμό προς τον κόσμο της κινούμενης εικόνας, η οποία πλέον παράγεται και αναπαράγεται και καταναλώνεται με μεγάλη ευκολία. Οι νέες τεχνολογικές εξελίξεις μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, που συνοδεύονται από ταχεία πρόοδο και διάθεση ηλεκτρονικών ειδών ευρείας κατανάλωσης, εξασφαλίζουν την σχεδόν καθολική παρουσία της τηλε-

² Chrissie Iles, 'Between the Still and Moving image', in *Into the Light: The Projected Image in American Art, 1964–1977* (New York: Whitney Museum of American Art, 2001), 50

³ Chrissie Iles, 'Between the Still and Moving image', in *Into the Light: The Projected Image in American Art, 1964–1977* (New York: Whitney Museum of American Art, 2001), 50

όρασης στη σύγχρονη δυτική κοινωνία, δημιουργώντας μια νέα οπτική γλώσσα. Η τηλεόραση και το φιλμ ωριμάζουν και γίνονται προσιτά σε καλλιτέχνες που δείχνουν διατεθειμένοι να πειραματιστούν και να εξερευνήσουν τον νέο χώρο που δημιουργείται μεταξύ της βιομηχανοποιημένης/ ακριβής κινηματογραφικής παραγωγής και την αφθονία της τηλεοπτικής εικόνας, είτε ως θέμα καλλιτεχνικού σχολιασμού, όπως στο έργο ποπ καλλιτεχνών, είτε ως ένα όχημα για να εξηγήσουν το ίδιο το καλλιτεχνικό περιεχόμενο.⁴

Κατά τη δεκαετία του 1960 η κινηματογραφική εμπειρία της σκοτεινής αίθουσας είναι διαδεδομένη ως μαζική κουλτούρα, ασφυκτικά προκαθορισμένη, τόσο ως προς τη θέση του θεατή όσο και ως προς τον τρόπο παραγωγής των κινηματογραφικών έργων που έχει εκβιομηχανοποιηθεί πλήρως. Παράλληλα, η τηλεόραση κερδίζει ήδη από τις αρχές της δεκαετίας 1940 τη δική της θέση, πλάθοντας μια νέα αντίληψη για την κινούμενη εικόνα που βασίζεται πλέον στην οθόνη, έναν νέο τρόπο θέασης.

Παράλληλα, ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και στις αρχές της δεκαετίας του 1960, η Fluxus και άλλα «ριζοσπαστικά» κινήματα έχουν δημιουργήσει σημαντικό καλλιτεχνικό έργο με βάση το φιλμ των 8 ή 16 χιλιοστών, ενώ η τεχνολογική ανάπτυξη του βίντεο, παράλληλα με το κίνημα του μινιμαλισμού και το ρεύμα της εννοιολογική τέχνης στα τέλη της δεκαετίας του 1960, παράγει την πρώτη γενιά καλλιτεχνών που χρησιμοποιούν την κινούμενη εικόνα ως το κύριο ή μοναδικό υλικό τους. Η βιντεοτέχνη (*video art*) διαμορφώνεται από τους πρώτους καλλιτέχνες που εργάστηκαν έχοντας ως βάση το βίντεο, όπως ο Κορεάτης Nam June Paik. Η δημιουργία εγκαταστάσεων με μία ή περισσότερες τηλεοράσεις που αναπαράγουν τα πειραματικά και αφηρημένα (*abstract*) βίντεο των καλλιτεχνών, δημιουργώντας γλυπτά στο χώρο, είναι από τις πρώτες μορφές εκδήλωσης της τάσης της *video art*. Το *TV Bra for Living Sculpture* (1969) του Nam June Paik, στο οποίο η βιολοντσελίστρια Charlotte Moorman έπαιζε τσέλο με δύο μικρές τηλεοπτικές οθόνες αναπαραγωγής βίντεο στο στήθος της, αναπαριστώντας τους μακροχρόνιους δεσμούς της τέχνης με την παράσταση, καθώς και τη συχνά αβάν-γκαρντ φύση τους. Κι άλλοι καλλιτέχνες άρχισαν να πειραματίζονται με προβολές βίντεο, οι οποίες τους επέτρεψαν να δημιουργήσουν περισσότερα μνημειώδη εφέ, τα οποία συχνά προβάλλονταν σε μουσεία και γκαλερί.

Κομβικοί όροι που απαιτούν προϋπόθεση για την κατανόηση της ανάλυσης που θα ακολουθήσει στην παρούσα εργασία είναι οι εξής: *expanded cinema*, *medium specificity*, *spectatorship*, *gallery film*.

⁴ Erika Balsom, "Original Copies: How Film and Video Became Art Objects", *Cinema Journal*, volume 53, issue 1, (Fall 2013), 112

Το *expanded cinema*⁵ (διευρυμένος κινηματογράφος) περιλαμβάνει κινηματογραφικά έργα, βίντεο, πολυμεσικές παραστάσεις και εικονικά περιβάλλοντα που δοκιμάζουν τα όρια της κινούμενης εικόνας και απορρίπτουν την παραδοσιακή μονόδρομη σχέση μεταξύ θεατή και οθόνης. Ο όρος προέκυψε στο μέσο της δεκαετίας του 1960, όταν καλλιτέχνες, όπως οι Jonas Mekas, Lis Rhodes, Malcom Le Grice και Gill Eatherlay, άρχισαν να αμφισβητούν τις συμβάσεις του *spectatorship*, αντιλαμβανόμενοι τον ρόλο του θεατή ως περισσότερο ενεργό και επιδραστικό. Τότε, αποφάσισαν να προβάλουν τα έργα τους σε γκαλερί και σε ανοιχτούς χώρους εφευρίσκοντας νέους τρόπους βίωσης της κινούμενης εικόνας.⁶ Το *expanded cinema* αντιπροσωπεύει κυρίως την εποχή στην οποία αναπτύσσονταν οι τάσεις αμφισβήτησης των θεσμικών συνθηκών προβολής-θέασης της κινούμενης εικόνας.

Ο όρος *medium specificity* (ιδιαιτερότητα/ειδικότητα του μέσου) αφορά τα χαρακτηριστικά, τις ποιότητες και τους περιορισμούς που έχει κληρονομήσει το έργο τέχνης από το μέσο του. Θεωρείται ότι αυτές οι ποιότητες και οι περιορισμοί είναι εγγενείς του μέσου και είναι αδύνατον να απαλειφθούν από το τελικό αποτέλεσμα.⁷ Τρεις θέσεις οι οποίες αντιπροσωπεύουν το δόγμα του *medium specificity* είναι, κατά τον Berys Gaut, είναι οι παρακάτω⁸:

- Κάποιες ορθές καλλιτεχνικές αξιολογήσεις έργων τέχνης αναφέρονται σε συγκεκριμένες ιδιότητες του μέσου εντός του οποίου παράγονται.
- Ορθές εξηγήσεις ορισμένων καλλιτεχνικών ιδιοτήτων των έργων τέχνης αναφέρονται σε συγκεκριμένες ιδιότητες του μέσου εντός του οποίου παράγονται.
- Ένα μέσο προκειμένου να αποτελεί μορφή τέχνης, πρέπει να δίνει υπόσταση σε καλλιτεχνικές ιδιότητες που διαφέρουν από εκείνες στις οποίες δίνουν υπόσταση άλλα μέσα.

Ο όρος *spectatorship* (ιδιότητα του θεατή) στη συχνότερη χρήση του αφορά την κατάσταση του να είναι κάποιος παρόν και να κοιτάζει ένα θέαμα. Όμως στην ακαδημαϊκή του χρήση, η σημασία του μπορεί να περιλαμβάνει την συνθήκη της παρακολούθησης ενός έργου τέχνης και τις εσωτερικές διαδικασίες που σχετίζονται με τη συγκέντρωση και την κατανόηση οπτικών και ακουστικών ερεθισμάτων που δομούν μια καλλιτεχνική εμπειρία.⁹

⁵ “Expanded cinema”, TATE, published April 5, 2017, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/e/expanded-cinema>

⁶ A.L. Rees, Duncan White, Steven Ball and David Curtis, “Expanded Cinema: Art, Performance, Film”, (London: TATE, 2011), 288

⁷ Emma Bee Bernstein, “Theories of Media :: Keywords Glossary :: medium specificity”, The University of Chicago Press, published March 5, 2012, <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/specificity.htm>

⁸ Berys Gaut, “A Philosophy of Cinematic Art”, (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 286

⁹ Annette Kuhn and Guy Westwell, “A Dictionary of Film Studies”, Oxford University Press, 2012, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199587261.001.0001/acref-9780199587261-e-0674>

Ο όρος *gallery film*, πρωτοεμφανίζεται την δεκαετία του 1990, είναι αρκετά ασαφής ακόμη και σήμερα δεδομένου ότι πολλά έργα της τάσης αυτής είναι ουσιαστικά έργα βίντεο που είτε περιλαμβάνουν, είτε ενδέχεται να περιλαμβάνουν, σημαντικά στοιχεία εγκατάστασης (*installation*).¹⁰ Κατά την Catherine Fowler:

Στη *gallery film* που εδραιώνεται τη δεκαετία του 1990 επανέρχονται τα στοιχεία της μυθοπλασίας, της αφήγησης και των χαρακτήρων με μια νέα μορφή, ενώ ο οριοθετημένος χώρος της εικόνας, με την έννοια του κάδρου, γίνεται ένα σημαντικό στοιχείο. Κατ' αυτή την έννοια η *gallery film* διαφοροποιείται από την έως τότε καθιερωμένη κινηματογραφική σκηνή, καθώς και από άλλες συναφείς μορφές τέχνης.¹¹ Έτσι, για παράδειγμα, ο όρος *video art* αναφέρεται περισσότερο στο στάδιο εκρηκτικής αύξησης της καλλιτεχνικής παραγωγής με άξονα την κινούμενη εικόνα, ενώ ο όρος *gallery film* αφορά την τάση αποδοχής από τις γκαλερί της κινούμενης εικόνας ως φορέα νοήματος και ως καλλιτεχνικού μέσου, το οποίο ωστόσο χειρίζεται το κάδρο με έναν εντελώς διαφορετικό τρόπο.

¹⁰ Erika Balsom, "Exhibiting Cinema in Contemporary Art", (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013), 12

¹¹ Catherine Fowler, "Room for Experiment: Gallery Films and Vertical Time from Maya Deren to Eija-Liisa Ahtila," *Screen*, volume 45, issue 4, (Winter 2004), 332

2 Η αμφισβήτηση των όρων θέασης 1960-1970

2.1 Η κινούμενη εικόνα ως απότοκο της τεχνολογικής εξέλιξης

Στα μέσα του 20ου αιώνα, τόσο η τηλεόραση όσο και το βίντεο αποτελούν τεχνολογικές εξελίξεις που αλλάζουν ριζικά την φιλοσοφία της κινούμενης εικόνας. Οι όροι παραγωγής και διάθεσης της κινούμενης εικόνας την καθιστούν το πλέον προσιτό μέσο. Παρατηρούμε πως παλαιότεροι κολοσσοί της βιομηχανίας της κινούμενης εικόνας, που δραστηριοποιούνταν γύρω από την κινηματογραφική παραγωγή, προσπαθούν να προσαρμοστούν στη νέα πραγματικότητα επαναπροσεγγίζοντας εργαλεία και πρακτικές, με τρόπο που αυτά πλέον γίνονται προσιτά ακόμη και στους ερασιτέχνες. Σε μια τέτοια προσπάθεια, προκειμένου να αυξήσει τις πωλήσεις της, η Kodak ήδη από το 1935 λανσάρει το φιλμ 16mm με δυνατότητα ταυτόχρονης εγγραφής ήχου, δίνοντας την ευκαιρία σε ερασιτέχνες και μικρές ανεξάρτητες ομάδες καλλιτεχνών να μεταχειριστούν ένα φθηνότερο και πιο εύχρηστο υλικό. Έτσι, ενισχύεται η παραγωγή οπτικοακουστικού έργου με βάση την κινούμενη εικόνα. Η αυξημένη παραγωγή και προβολή κινούμενης εικόνας σήμανε μια έμπρακτη κριτική στον εταιρικό έλεγχο, σε επίπεδο παραγωγής και διανομής κινηματογραφικών έργων, η οποία είχε επιβληθεί στην φιλμική φόρμα και πρακτική, λόγω του αυξημένου κόστους των υλικών και της ανάγκης για πολυπληθέστερα κινηματογραφικά συνεργεία, που συνεπάγονταν μεγαλύτερα κεφάλαια.¹² Η παραγωγή φιλμ 16mm αυξήθηκε ακόμη περισσότερο μεταπολεμικά και οι ανεξάρτητοι εικαστικοί αγκάλιασαν αυτή την τάση δημιουργώντας ευκαιρίες για διάλογο, κριτική και επαναδιαπραγμάτευση των θεσμικών συμβάσεων που ήταν μέχρι τότε εγγενείς στην παραγωγή και προβολή της κινούμενης εικόνας.

Παράλληλα, στην Αμερική της δεκαετίας του 1960, η εκτόξευση και εξάπλωση της τηλεόρασης οδήγησε σε απότομη κατάρρευση της βιομηχανίας του κινηματογράφου μέσω της κατάρυψης (75%) μείωσης των πωλήσεων εισιτηρίων.¹³ Οι περίτεχνα διακοσμημένες κινηματογραφικές αίθουσες της χρυσής εποχής του Χόλιγουντ παρήκμασαν σε όλες τις μεγάλες αμερικανικές πόλεις και ενώ το μέλλον του κινηματογράφου φάνταζε αμφίβολο, η χαμένη αίγλη του κινηματογραφικού παρελθόντος προβαλλόταν στα σπίτια των Αμερικανών, μεταξύ διαφημιστικών διαλειμάτων.

Παρά την ικανότητά της τηλεόρασης να εκπέμπει ζωντανά, στα πρώτα χρόνια της λειτουργίας της, το μεγαλύτερο μέρος του προγράμματος αποτελούνταν από ταινίες της κινηματο-

¹² Maeve Connolly, *The Place of Artists' Cinema: Space, Site and Screen*, (Bristol: Intellect Books, 2009), 53

¹³ Andrew V. Uroskie, *Between the Black Box and the White Cube: expanded cinema and postwar art*, (Chicago: The University of Chicago Press, 2014), 13

γραφικής βιομηχανίας, κυρίως του Χόλιγουντ. Η τηλεόραση προκάλεσε θεμελιώδεις αναταράξεις, όχι μόνο ως προς τον φυσικό χώρο θέασης αλλά και ως προς τον χρόνο αυτής, προσφέροντας μια εξ ολοκλήρου νέα εμπειρία. Οι καναλάρχες είχαν στη διάθεσή τους εκατοντάδες ώρες ταινιών που δεν είχαν προβληθεί για δεκαετίες. Την εποχή που ήταν αδύνατο να δει κάποιος μια ταινία που δεν ήταν στις νέες κυκλοφορίες, η τηλεόραση προσέφερε τη δυνατότητα να παρακολουθήσει κανείς κινηματογραφικά έργα από μια δεδομένη ιστορική απόσταση. Παρότι η επιβίωση της βιομηχανίας του κινηματογράφου απειλήθηκε, η τηλεόραση βοήθησε να εδραιωθεί το ενδιαφέρον για την ιστορικότητα των κινηματογραφικών έργων του παρελθόντος.¹⁴

Ίσως το περιβάλλον αυτό να συνέβαλε στην ενθάρρυνση πειραματισμών καλλιτεχνών όπως ο Andy Warhol, που όντας ασθενικός ως παιδάκι, γνώρισε τον κλασικό κινηματογράφο στο σπίτι του μέσω της τηλεόρασης. Αντί της συλλογικής εμπειρίας, η οποία παλαιότερα ήταν αδιαχώριστη από τον τρόπο που ο κινηματογράφος γινόταν αντιληπτός, ο Andy Warhol βίωσε τις ταινίες στο πλαίσιο της ιδιωτικότητάς του. Ο Warhol πειραματίζετε με την παραγωγή έργων κινούμενης εικόνας, διάρκειας λίγων λεπτών έως και εικοσιτεσσάρων ωρών. Φέρνοντας την λαϊκή κουλτούρα πιο κοντά στην κινούμενη εικόνα, κριτικάρει τη σκοτεινή κινηματογραφική αίθουσα και παράλληλα δημιουργεί ζωτικό χώρο για έργα κινούμενης εικόνας στη γκαλερί.¹⁵

Καθώς η αλματώδης διάδοση της τηλεόρασης και η οργανωμένη κινηματογραφική παραγωγή του Χόλιγουντ έχουν διαμορφώσει τη νέα μαζική κουλτούρα της κινούμενης εικόνας, στην Ευρώπη και στην Αμερική ο κινηματογράφος αποκτά ξανά την αίγλη που στερούνταν έναντι των άλλων τεχνών. Με την ίδρυση των ευρωπαϊκών φεστιβάλ ήδη από τη δεκαετία του '40 και του φεστιβάλ κινηματογράφου της Νέας Υόρκης το 1963, ο κινηματογράφος γίνεται πλέον είδος σύγχρονης τέχνης, αποκτά νέο θεσμικό πλαίσιο και αναγνώριση στους κύκλους των κριτικών. Η θεωρία της *Nouvelle Vague*¹⁶ καθώς και το *American New Wave*¹⁷, ωθούν σκηνοθέτες/δημιουργούς να απομακρυνθούν από την απόλυτη κυριαρχία των στούντιο και συμβάλλουν στον επαναπροσδιορισμό της καλλιτεχνικής ταυτότητας του κινηματογράφου. Όμως, αυτό το νέο είδος κινηματογράφου τέχνης δεν άφηνε χώρο για τη ριζοσπαστική σύζευξη εικαστικών τεχνών και κινούμενης εικόνας που αναδυόταν εκείνη την περίοδο. Οι καλλιτέχνες που χρησιμοποιούσαν την κινούμενη

¹⁴ Andrew V. Uroskie, *Between the Black Box and the White Cube: expanded cinema and postwar art*, (Chicago: The University of Chicago Press, 2014), 13

¹⁵ "Andy Warhol's life", The Andy Warhol Museum, published December 1, 2008, <https://www.warhol.org/andy-warhols-life/>

¹⁶ "NouvelleVague", Oxford Reference, Last edited November 4, 2009, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100240473>

¹⁷ Yannis Tzioumakis, *American Independent Cinema: An Introduction*, (Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2006), 172

εικόνα το '60 και το '70, δεν ενδιαφέρονταν να αναγάγουν το κινηματογραφικό μέσο σε μια αυτόνομη μορφή τέχνης, αλλά να το εκμεταλλευτούν για να αμφισβητήσουν τις πρακτικές που επικρατούσαν στην τέχνη.¹⁸

¹⁸ Uroskie, *Between the black box and the white cube*, 14

2.2 Η εποχή της αμφισβήτησης

Μέχρι το 1966, η συζήτηση που αφορούσε την κινούμενη εικόνα κινούνταν γύρω από το δίλημμα που ορίζεται από την “παρέμβαση” και την “επανεφεύρεση”, την επανεπεξεργασία μιας ήδη προϋπάρχουσας φόρμας και τον εκ θεμελίων επαναπροσδιορισμό της κινούμενης εικόνας υπό τη μορφή βίντεο ως αυτόνομης τέχνης. Η παρέμβαση αντιπροσώπευε, μέχρι τότε, τη σχέση ρήξης της τέχνης με τους θεσμούς κατά τη νέα εποχή της επικράτησης της τηλεόρασης. Σε κάθε περίπτωση, το ενδιαφέρον μετατοπιζόταν από το υλικό μέσο του κάθε ξεχωριστού έργου, στην κατάσταση μέσα στην οποία το έργο “συνέβη” και στις ενσωματωμένες συμβάσεις θέασης και έκθεσης. Αυτός ο επαναπροσδιορισμός ήταν η κληρονομιά του μινιμαλισμού και της αναδυόμενης ιδέας και πρακτικής του *expanded cinema*.¹⁹ Η γκαλερί και ο κόσμος των εικαστικών εν γένει μετατρεπόταν σε έναν χώρο στον οποίο θα μπορούσε να φιλοξενηθεί η εμπειρία θέασης της κινούμενης εικόνας.²⁰

Η δεκαετία του 1960 ήταν η εποχή των αμφισβητήσεων κάθε κατεστημένης νόρμας. Στον κινηματογράφο, ο Jean-Luc Godard εισήγαγε στο έργο του στοιχεία από το θέατρο, τη λογοτεχνία, τη ζωγραφική και τη μουσική, για να ανατρέψει τους παραδοσιακούς κώδικες της κινηματογραφικής μορφής. Οι καλλιτέχνες του *expanded cinema* και της τέχνης του βίντεο κινήθηκαν γύρω από το ερώτημα της ένταξης της κινούμενης εικόνας ως πρωτογενούς υλικού και ως θεσμικού χώρου άλλων μορφών καλλιτεχνικής έκφρασης της εποχής. Αδιαφορώντας για την καθαρότητα της μορφής, αποσταθεροποίησαν τις συμβάσεις της θέασης για να ανοίξουν ένα νέο διάλογο και να μεταμορφώσουν την μεταπολεμική τέχνη και τους θεσμούς της.

Η περαιτέρω διάδοση της κινούμενης εικόνας, πέρα από την κινηματογραφική αίθουσα, στον χώρο της γκαλερί και του μουσείου, περιγράφηκε από την Rosalind Krauss ως *post-medium condition* (μεταμεσική συνθήκη) και μπορεί να εξηγηθεί βάσει τριών σημαντικών γεγονότων. Πρώτον, η ανάπτυξη της μεταδομιστικής φιλοσοφίας σήμανε το τέλος της εποχής του μοντερνισμού. Δεύτερον, η αισθητική επιρροή των *readymades* (αντικείμενα καθημερινή χρήσης επαναπροσδιορισμένα ως έργα τέχνης) του Marcel Duchamp είχε πια αφομοιωθεί στην εννοιολογική τέχνη και είχε αρχίσει να αποτελεί ερώτημα που αφορούσε το σύνολο της τέχνης, επηρεάζοντας την αντίληψη καλλιτεχνών, επιμελητών και κριτικών. Τέλος, επιδραστικό ρόλο φαίνεται, σύμφω-

¹⁹ Uroskie, *Between the black box and the white cube*, 231

²⁰ Uroskie, *Between the black box and the white cube*, 5

να με την Krauss, να έπαιξε η έλευση της τεχνολογίας του βίντεο στην καλλιτεχνική πρακτική και η άμεση υιοθέτησή της από τους εικαστικούς.²¹

Η μετατόπιση αυτή ήταν μια συνειδητοποίηση του *site specificity* (επιτόπιος χαρακτήρας του έργου) του κινηματογράφου και, αντιστοίχως, των εικαστικών. Μια παραδοχή πως, παράλληλα με την εξέλιξη της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας, θα πρέπει να επανεφευρεθούν και οι θεσμοί που την περικλείουν. Εκείνη την περίοδο, το κενό που δημιουργούν οι θεσμοί που καθορίζουν τους όρους θέασης της κινούμενης εικόνας θα έρθει να καλύψει η γκαλερί, η οποία θα δημιουργήσει εντελώς νέες συνθήκες συνδιαλλαγής θεατή και έργου.²²

Το *expanded cinema* μπορεί να γίνει αντιληπτό περισσότερο ως ένας επαναπροσδιορισμός της ίδιας της θέασης. Ήταν σχετικά εύκολο να αλλάξει η φόρμα των έργων κινούμενης εικόνας, αλλά δύσκολο να αλλάξει ο τρόπος με τον οποίο βλέπει κανείς ένα έργο. Οι καλλιτέχνες της δεκαετίας του 1960 που ασχολήθηκαν με την τεχνολογική διαφοροποίηση του κινηματογράφου, ήρθαν αντιμέτωποι με προκαθορισμένες συμβάσεις και συνήθειες που περιόριζαν τα έργα κινούμενης εικόνας να αποκτήσουν την αισθητική αυτονομία ενός πίνακα ή ενός γλυπτού. Για μισό αιώνα, η κυριαρχία του Χόλιγουντ είχε εγκαθιδρύσει πρωτόκολλα προβολής και θέασης που ήταν πολύ δύσκολο να παρακαμφθούν. Οι καλλιτέχνες του *expanded cinema*, αναγκαστικά, επηρεάστηκαν από αυτά τα πρωτόκολλα και από τις συλλογικοποιημένες πεποιθήσεις σχετικά με την εγκυρότητα και τους στόχους της κινούμενης εικόνας. Αναγνώρισαν την ανάγκη να αντιτεθούν στη φόρμα του εμπορικού κινηματογράφου, αλλά ακόμη περισσότερο, στην κυρίαρχη μορφή της κινηματογραφικής προβολής και θέασης.²³

Η σχέση του *expanded cinema* με τις συνθήκες προβολής που είναι εγγενείς στην κινηματογραφική αίθουσα είναι ανάλογη της σχέσης που έχει η μινιμαλιστική γλυπτική με τον χώρο της γκαλερί. Ο διάλογος μεταξύ γκαλερί και μινιμαλιστικής γλυπτικής οδήγησε τη δεύτερη σε μια διεύρυνση προς τον εξωτερικό χώρο, επηρεάζοντας τις παραδοχές μας ως προς τη φύση και τις δυνατότητες της γλυπτικής εν γένει. Κατ' αντιστοιχία, ο τρόπος που το *expanded cinema* αποδομεί την αποκλειστικότητα της κινηματογραφικής αίθουσας ωθεί στην είσοδο της κινούμενης εικόνας στον χώρο της γκαλερί και στη σκηνή της *performance*. Αυτή η επαναπροσέγγιση, αντιστοίχως, εξελίσσει τη φύση και τις δυνατότητες της κινούμενης εικόνας.²⁴

²¹ Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, (London: Thames & Hudson, 1999), 37.

²² Uroskie, *Between the black box and the white cube*, 10

²³ Uroskie, *Between the black box and the white cube*, 12

²⁴ Uroskie, *Between the black box and the white cube*, 14

Για να επιτύχουν την “επέκταση” οι καλλιτέχνες της εποχής έπρεπε να επιστρέψουν στην παράδοση της προκινηματογραφικής εποχής και σε μοντέλα που προϋπήρχαν της βιομηχανοποίησης του κινηματογράφου. Το κινηματογραφικό γεγονός μεταφέρθηκε στο λανθάνον όριο μεταξύ της πλήρους αφοσίωσης που απαιτεί η κινηματογραφική αίθουσα και της αποστασιοποιημένης ενατένισης που προσφέρει η γκαλερί. Η μετατόπιση της κινούμενης εικόνας έγινε ένα σχόλιο πάνω στην χωρικότητα και τη χρονικότητα της τέχνης στη σύγχρονη εποχή.²⁵



Εικόνα 1: Johnson's Wax “*To Be Alive!*”, 1964, New York World's Fair, New York 1964-65

Παράλληλα, το Χόλιγουντ προσπαθώντας να διασώσει τις πωλήσεις εισιτηρίων από την επέλαση της τηλεόρασης κατέφυγε στη γρήγορη εξέλιξη της τεχνολογίας. Ο κινηματογράφος προσπάθησε να προσφέρει στους θεατές μια εντυπωσιακή εμπειρία που δεν μπορούσαν να αναπαράγουν στο σπίτι μέσα από τη μικρή οθόνη της τηλεόρασης, ώστε να τους δελεάσει να επιστρέψουν στις αίθουσες. Για να το κάνει αυτό στόχευσε στην όλο και περισσότερο εμβύθιση του θεατή στον κόσμο της εικόνας. Χρησιμοποιώντας πολυκάναλες προβολές, τεχνολογικές καινοτομίες ευκρινέστερης απεικόνισης (Vista Vision, 1950) προωθήθηκε είτε η τελειότερη ταύτιση με τον ήρωα της ταινίας, είτε η προσφορά περισσότερης πληροφορίας μέσω της εικόνας, είτε η απόλυτα εξωπραγματική εμπειρία πλήρωσης των αισθήσεων. Αυτή η τάση για επαναφορά των θεατών στις αίθουσες με τη βοήθεια του εντυπωσιασμού γίνεται πρόδηλη στο New York World Fair με την προβολή του *To Be Alive!* (1964) (Εικ. 1). Ήταν ένα ντοκιμαντέρ μικρού μήκους που χρησιμοποιούσε τρικάναλη προβολή για να αντιπαραβάλει μεταξύ τους τους τρόπους που μεγαλώνουν τα παιδιά σε τρεις διαφορετικές ηπείρους. Προβλήθηκε στο New York World Fair το 1964 και έγινε μεγάλη εισπρακτική επιτυχία. Επίσης, δημιουργήθηκαν νέοι τρόποι προβολής. Ανασύροντας το Cinerama από το 1939 αναπτύχθηκε μια προβολή από τρεις συγχρονισμένες μη-

²⁵ Uroskie, *Between the black box and the white cube*, 15

χανές προβολής που δημιουργούσαν μία ενιαία πανοραμική εικόνα. Είναι η εποχή που η εικόνα με τη χρήση μεγαλύτερου φιλμ και αναμορφικών φακών πετυχαίνει ευρύτερο κάδρο προβολής. Έτσι, εμφανίζονται το Todd-AO, το VistaVision, το CinemaScope και το Ultra Panavision. Οι διαφημίσεις αυτών των τριών μοντέλων λήψης και προβολής έχουν την ίδια ρητορική της εμπύθισης. Ο θεατής δεν κοιτούσε πια από απόσταση, αλλά εισέβαλλε ο ίδιος στο θέαμα. Η βιομηχανία του κινηματογράφου βίωνε μια ιλιγγιώδη τεχνολογική κινητικότητα, ώστε να διατηρηθεί στις προτιμήσεις των θεατών. Το ευρύτατο κάδρο, η φαινομενικά ατέρμονη λεπτομέρεια, η φανταχτερή χρωματική παλέτα του Technicolor και το ηχοτοπίο του στερεοφωνικού ήχου δημιούργησαν το βιομηχανικό θέαμα που μπορούσε να υπάρξει μόνο μέσω πολύ ακριβών και πολύπλοκων διεργασιών κατασκευής που απείχαν, όμως, πολύ από τις καταβολές του μέσου.²⁶

Η προσπάθεια της βιομηχανίας του κινηματογράφου που περιγράφηκε στην προηγούμενη παράγραφο μπορεί να θεωρηθεί *expansion* (επέκταση). Όμως, το 1965 οργανώνεται ένα εντελώς διαφορετικού ύφους φεστιβάλ στο Film-Makers Cinematheque που ίδρυσε ο Jonas Mekas το 1964. Αυτό το μικρής εμβέλειας και τεχνολογικής επάρκειας φεστιβάλ θα λειτουργήσει ως κριτική στο τεχνολογικό *expansion* του World's Fair, όντας μινιμαλιστικό αντί για μαξιμαλιστικό. Η επέκταση στο Film-Makers Cinematheque έγκειται σε εννοιολογικό και όχι σε τυπικό επίπεδο. Αυτού του είδους η τέχνη δεν ενδιαφερόταν τόσο για τις μορφολογικές ποιότητες της εικόνας, αλλά περισσότερο για το θεσμικό περιβάλλον της κατάστασης μέσα στην οποία προβάλλονται οι εικόνες. Εστιάζοντας στις συνθήκες προβολής και θέασης επιδίωξε να μετασχηματίσει τον διάλογο περί τέχνης. Αντί για το πώς ο κινηματογράφος θα μπορούσε να αποτελέσει σύγχρονη τέχνη, το ερώτημα στράφηκε προς τον τρόπο με τον οποίο η φύση της σύγχρονης τέχνης έμπαινε σε αναδιαπραγμάτευση μέσω της εισβολής της αισθητικής και της φιλοσοφίας της κινούμενης εικόνας. Το περιοδικό Film Culture, που την προηγούμενη χρονιά είχε ασχοληθεί με το New York World Fair, το 1965 έγραψε αποκλειστικά για το Expanded Film Festival.²⁷ Ο ίδιος ο Jonas Mekas, στην κριτική του, έγραψε ότι το *expanded cinema* είναι μια αφηρημένη ιδέα, αλλά και συγκεκριμένη εμπειρία, καθιερωμένο μοντέλο αντιληπτικών σχέσεων και αβέβαιο μέσο καλλιτεχνικής πρακτικής.²⁸

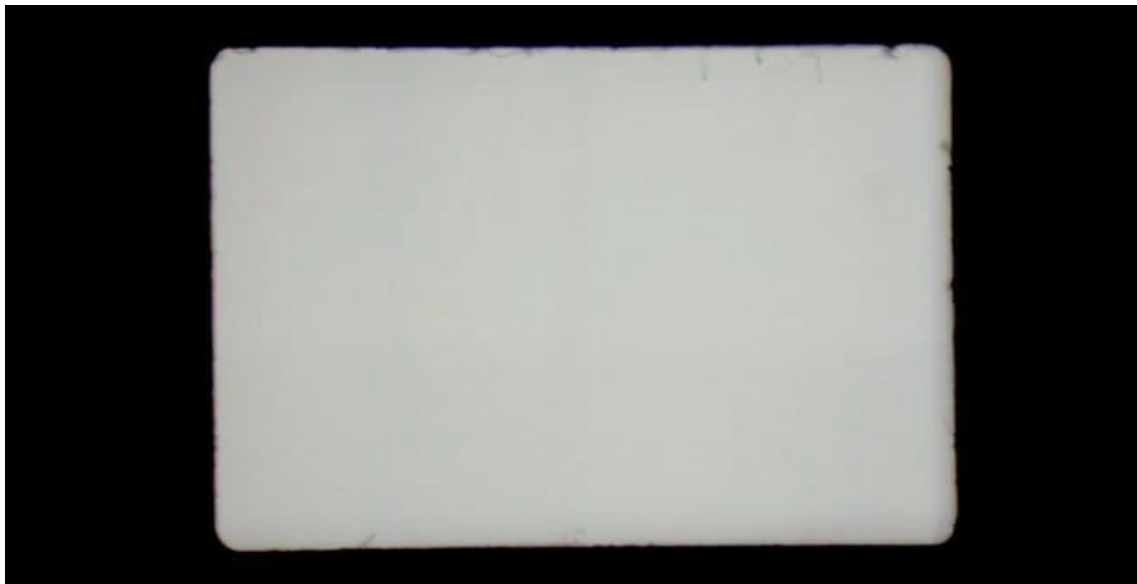
²⁶ Uroskie, *Between the black box and the white cube*, 22

²⁷ Uroskie, *Between the black box and the white cube*, 26

²⁸ Uroskie, *Between the black box and the white cube*, 27

2.3 Ο Nam June Paik

Βλέπουμε, λοιπόν, ότι την ίδια εποχή συνυπάρχουν δύο οράματα του *expansion*. Το ένα του New York World Fair με την αύξηση της πληροφορίας και της ταχύτητας που αυτή μεταφέρεται στον θεατή και το άλλο του Expanded Cinema Festival με την αφαίρεση. Το έργο που φανερώνει πιο έντονα αυτή την αντίθεση είναι το *Zen for Film* του Nam Jun Paik.²⁹



Εικόνα 2: Nam Jun Paik, “*Zen for Film!*”, 1964, Filmmakers Cinematheque, New York 1964

Το *Zen for Film* (1964) είναι μια προβολή φιλμ 16mm διάρκειας 20 λεπτών στην οποία το φως περνά μέσα από ένα διάφανο κομμάτι φιλμ.³⁰ Η εικόνα που προκύπτει είναι ένα τετράγωνο λευκού φωτός που με την πρώτη ματιά μοιάζει εντελώς κενό και καθαρό (Εικ. 2). Όμως, καθώς το φιλμ περνά πολλές φορές μέσα από τα μεταλλικά μέρη της μηχανής προβολής εμφανίζονται γρατζουνιές, σκόνη και σημάδια χρήσης. Όπως αναφερόταν και στον κατάλογο της έκθεσης, η εικόνα είναι άδεια και γεμάτη ταυτόχρονα σε μια αλληγορία πάνω στη φιλοσοφία του Zen. Το έργο απαντά στην παράδοση των μινιμαλιστών και συνδέεται με του *Λευκούς Πίνακες* (1951) του Robert Rauschenberg στη ζωγραφική και το *4'33"* (1952) του John Cage στη ζωγραφική (Μία μουσική σύνθεση σιωπής).³¹

Ο θεατής που θα σταθεί μπροστά στο έργο, για όσο χρόνο επιλέξει, δεν παρακολουθεί την εξέλιξη κάποιας αφήγησης μέσα από μια πληθώρα σχεδιασμένων εικόνων. Είναι παρών στη χρονικότητα του τώρα. Βιώνει την εμπειρία του περιβάλλοντος πιο έντονα από τον κόσμο της ει-

²⁹ Uroskie, *Between the black box and the white cube*, 28

³⁰ *Revisions - Zen for Film*, Artforum International Magazine, last modified March 25, 2016, <https://www.artforum.com/print/201603/revisions-zen-for-film-58105>

³¹ Nam June Paik, ‘Zen for Film’, 1965, MoMA, last modified April 25, 2021, <https://www.moma.org/collection/works/128108>

κόνας με έναν τρόπο που είναι οικείος στον χώρο του μουσείου, αλλά σε απόλυτη αντίθεση με την αίθουσα του κινηματογράφου. Το *Zen for Film* δεν απαιτεί από τον θεατή να εισαχθεί στον μαγικό κόσμο της κινούμενης εικόνας, αλλά του επιτρέπει να είναι παρών στη χωροχρονικότητα του σώματός του, στον παρόντα χρόνο και στην χωρικότητα στην οποία πραγματοποιείται η έκθεση του έργου.³²

Απογυμνώνοντας την κινηματογραφική διαδικασία από τα περαιτέρω στοιχεία της και αφήνοντας μόνο τα απολύτως στοιχειώδη, δηλαδή τη μηχανή προβολής, την οθόνη, το κοινό και το περιβάλλον, αναγκάζει τον θεατή να γυρίσει στην προβιομηχανική εποχή του κινηματογράφου και να αντιληφθεί ξανά την ίδια την προβολή ως γεγονός και κατ' επέκταση ως έργο τέχνης. Έτσι, ενισχύει την πεποίθηση των καλλιτεχνών του *video art* και της *gallery film* ότι οι εδραιωμένες συμβάσεις θέασης της κινούμενης εικόνας δεν είναι ακλόνητες και μπορούν να αμφισβητηθούν καταφεύγοντας στο *medium specificity* περισσότερο ως εκφραστικό μέσο και λιγότερο ως αναγκαιότητα.

Ένα παράδειγμα από την Ιαπωνία, με τις θέσεις στο σινεμά τοποθετημένες κάθετα ως προς τον άξονα οθόνης-μηχανής, δείχνει πόσο σημαντική ατραξιόν ήταν το ίδιο το γεγονός της προβολής στις προβιομηχανικές ημέρες της κινούμενης εικόνας. Οι καλλιτέχνες της δεκαετίας του 1960 που στρέφονται προς την κινούμενη εικόνα γνωρίζουν αυτή τη συνθήκη και πιστεύουν ότι σε εκείνη την παράδοση πρέπει να επενδύσουν αν θέλουν να βρουν υλικό για να επανεφεύρουν τον κινηματογράφο. Δημιουργείται μια τάση απελευθέρωσης από τις επίσημες συμβάσεις που έθετε η βιομηχανική παραγωγή του Χόλιγουντ, μια αντιστροφή στην πορεία του δόγματος της συνεχούς ανάπτυξης μέσω των τεχνικών που κάνουν δυνατή την ολοένα και μεγαλύτερη βύθιση του θεατή στον παράλληλο χρόνο της αφήγησης.³³

³² Uroskie, *Between the black box and the white cube*, 29

³³ Uroskie, *Between the black box and the white cube*, 49



Εικόνα 3: Nam Jun Paik, “TV Cello”, 1971

Έξι χρόνια αργότερα, το 1971, ο Nam June Paik δημιουργεί το έργο *TV Cello* 1971. Ήταν ένας συνδυασμός της τέχνης του βίντεο με την παράσταση. Η τσελίστρια Charlotte Moorman “έπαιξε” μία αναπαράσταση τσέλο φτιαγμένη από τηλεοράσεις οι οποίες έπαιζαν βίντεο από παλιότερα κονσέρτα της Moorman και άλλων αλλά και ζωντανή εικόνα από τον χώρο της παράστασης (Εικ. 3). Ο Paik με αυτό το έργο προσπαθεί να επιλύσει την ένταση που δημιουργεί η ανθρώπινη παρουσία όταν διαμεσολαβείται από την τεχνολογία. Ωστόσο, η προσπάθεια εξομάλυνσης αυτής της αντίθεσης ίσως αντί να τον ωθήσει στην εξανθρωποποίηση της τεχνολογίας, ενδέχεται, να τον ώθησε προς την αντικειμενοποίηση της γυναίκας.³⁴

³⁴ Hal Foster et al., *Η τέχνη από το 1900*, μετ./επ. Ιουλία Τσολακίδου/Δήμητρα Ασημακοπούλου (Αθήνα, ΕΠΙΚΕΝΤΡΟ, 2007), 560

2.4 Ο Claes Oldenburg

Ενώ οι αίθουσες έχαναν την αίγλη τους λόγω της διάδοσης της τηλεόρασης, το *expanded cinema* δημιούργησε μια νέα αναγέννηση της θέασης μέσω της μετατροπής κινηματογραφικών αιθουσών σε χώρους έκθεσης έργων τέχνης με κινούμενη εικόνα και συνδυασμό παραστάσεων με κινούμενη εικόνα.³⁵ Το έργο *Moveyhouse* (1965) του Claes Oldenburg παρουσιάστηκε στο 44th Street Theatre της Νέας Υόρκης λόγω της μπαρόκ διακόσμησής του, των κιόνων και των εικόνων στους τοίχους που εκτός της ιδιαίτερης ταυτότητας που προσέδιδαν στο κτήριο, περιείχαν, επίσης, αρκετή πληροφορία για να κοιτάξει κάποιος αν δεν ήθελε να κοιτάξει την οθόνη. Αυτό άρεσε πολύ στον Oldenburg, γιατί ένιωθε πως έχει αρκετό υλικό για να δουλέψει. Μπαίνοντας στην αίθουσα, το κοινό, έπρεπε να σταθεί όρθιο στους διαδρόμους. Η μηχανή προβολής “έτρεχε” αλλά χωρίς να περιέχει καθόλου φιλμ. Στις θέσεις του σινεμά κάθονταν λίγοι *performers*, οι οποίοι συμπεριφέρονταν σαν να παρακολουθούσαν ταινία. Η απουσία εικόνας στην οθόνη και η άβολη όρθια στάση απέκλειαν την κλασική εμβύθιση του κοινού στην εικόνα, αλλά ωθούσαν τους θεατές να προσέξουν τον χώρο και τη συμπεριφορά των ανθρώπων εκεί, ως κριτική στην αποξένωση και την απόσταση.³⁶ Για τον Oldenburg, η πράξη του να πάει κάποιος στον κινηματογράφο και να καθίσει απομονωμένος για να παρακολουθήσει κάτι είναι οικεία. Αυτό το στοιχείο του οικείου κάνει την ίδια την πράξη τόσο ανάξια προσοχής, ώστε να γίνει στόχος της κριτικής του καλλιτέχνη.³⁷

Ο John Cage, όταν επισκέφθηκε την έκθεση για να παρακολουθήσει το *happening* Moveyhouse, αρνήθηκε να σταθεί όρθιος χρησιμοποιώντας τον όρο “συνθήκες αστυνόμευσης”, προκαλώντας κριτική σχετικά με την πειθάρχηση στην κινηματογραφική θέαση.

³⁵ Uroskie, *Between the black box and the white cube*, 45

³⁶ Nadja Rottner, “Oldenburg's Moveyhouse: Performing a Cinema without Film”, *Oxford Art Journal*, Volume 35, Issue 1, (Spring 2012): 1–18

³⁷ Uroskie, *Between the black box and the white cube*, 44

2.5 Ο Andy Warhol

Ήδη από το 1960 με την διανομή του *Psycho* ο Χίτσκοκ επέβαλε τους δικούς του κανόνες για το πότε μπαίνουν και βγαίνουν οι θεατές, σε μια εποχή που η προβολή ήταν αδιάκοπη, με δύο ταινίες, επίκαιρα και διαφημίσεις από το πρωί μέχρι αργά το απόγευμα.³⁸ Αυτήν ακριβώς την απαίτηση της πειθαρχίας του θεατή χρησιμοποίησε για να την αποδομήσει στη συνέχεια το έργο του Andy Warhol *Sleep* (1963). Λόγω της διασημότητας του καλλιτέχνη, υπήρξε ενθουσιασμός όταν ανακοινώθηκε ότι το ντεμπούτο του στον κινηματογράφο θα κάνει πρεμιέρα στο Λος Άντζελες, την πόλη του κινηματογράφου. Πλήθος μαζεύτηκε έξω από το ταμείο του σινεμά για να παρακολουθήσει ένα έργο που παρουσιαζόταν ως “κάτι παράξενο, ασυνήθιστο, τολμηρό που διαρκεί έξι ώρες”.³⁹ Το έργο ήταν ένα σταθερό πλάνο του καλλιτέχνη που κοιμόταν για έξι ώρες (Εικ. 4). Προκλήθηκαν επεισόδια στην αίθουσα από αγανακτισμένους θεατές που θεωρούσαν ότι εξαπατήθηκαν. Ο αιθουσάρχης έγραψε ένα γράμμα στον Jonas Mekas, στο οποίο περιέγραφε την οργή του κοινού. Αυτό που προκάλεσε την αντίδραση ήταν κάτι παραπάνω από την απλή διάψευση των προσδοκιών του κοινού για ψυχαγωγία. Η απουσία δράσης έστρεφε την προσοχή του κοινού πίσω στον εαυτό του και την ίδια την διαδικασία της θέασης. Αυτή ήταν η αιτία της οργής που προκλήθηκε.⁴⁰ Επί της ουσίας, αυτό που κάνει ο Warhol μέσω της απογύμνωσης της κινούμενης εικόνας από το χρώμα, το μοντάζ, την αφήγηση είναι (όπως και ο Pike) ότι στρέφει την προσοχή στην υλικότητα της προβολής και στην ίδια τη θέαση ως κοινωνικό φαινόμενο, αφού λέει ότι οι ταινίες του βοηθούν το κοινό να κοινωνικοποιηθεί. Ισχυρίζεται ότι στόχος του είναι να ωθήσει τους θεατές να στρέψουν την προσοχή τους στο χώρο της προβολής και μεταξύ τους. Να έρθουν σε επαφή είτε τη στιγμή που δυσφορούν λόγω της μονοτονίας του έργου, είτε κατά τα διαλείμματα που οι ίδιοι επιλέγουν να κάνουν αφήνοντας τον χώρο της προβολής. Εδώ υπάρχει μια αντιστοιχία με την έννοια της ατραξιόν, που θυμίζει τον τρόπο με τον οποίο ο Eisenstein άντλησε στοιχεία από τα πανηγύρια και το τσίρκο, ώστε να χτίσει ένα μοντέλο αντίθεσης στην ατομοκεντρική αφήγηση του Χόλιγουντ.

Αυτό που κατάφερε να κάνει το *expanded cinema* ήταν να στρέψει την προσοχή στο συγκεκριμένο το οποίο το Χόλιγουντ δημιούργησε και μέσα στο οποίο πρέπει να παρακολουθούνται οι ταινίες του. Οι καλλιτέχνες συνειδητοποίησαν ότι ήταν προβληματικό να προβάλλουν τα έργα

³⁸ Uroskie, *Between the black box and the white cube*, 42

³⁹ Uroskie, *Between the black box and the white cube*, 44

⁴⁰ Uroskie, *Between the black box and the white cube*, 36

τους μέσα σε ξένα συγκείμενα, τα οποία γίνονται πολύ επιδραστικά, ειδικά όταν τα παλιά υλικά έδιναν τη θέση τους σε νέα. Ερεύνησαν τρόπους για να αντιμετωπίσουν αυτές τις αντιφάσεις.⁴¹

⁴¹ Uroskie, *Between the black box and the white cube*, 52

3 Οι ανεξάρτητες χρονικότητες 1990-2000



Εικόνα 4: Andy Warhol, “*Sleep*”, 1963, Gramercy Arts Theater, New York 1964

3.1 Η επαναπροσέγγιση

Το 1980 οι τεχνικές προβολής εξελίσσονται περισσότερο. Συνεπώς, καλλιτέχνες που χρησιμοποιούσαν την κινούμενη εικόνα κατάφεραν να ξεπεράσουν το περιοριστικό πλαίσιο της οθόνης του βίντεο και να δημιουργήσουν προβολές μεγάλων διαστάσεων που όριζαν έναν χώρο-εικόνα, επιβάλλοντας στον θεατή την αμεσότητα μιας σωματικής εμπειρίας παρά την τεχνολογική διαμεσολάβηση.⁴²

Από τα μέσα μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1990 η κινούμενη εικόνα εντείνει την παρουσία της στα μουσεία και τις γκαλερί. Αυτό μπορεί μόνο μερικώς να εξηγηθεί από τον αυξανόμενο εκδημοκρατισμό των μέσων παραγωγής, επεξεργασίας και προβολής. Ένας από τους λόγους μου αρκετοί καλλιτέχνες της κινούμενης εικόνας στράφηκαν προς την γκαλερί είναι και η υπέρμετρη εμπορευματοποίηση του κινηματογράφου και της τηλεόρασης της περασμένης δεκαετίας.⁴³ Παράλληλα, εκείνη την εποχή, οικονομικά ισχυροί ιδιώτες χρηματοδοτούν μεγάλες εκθέσεις στο πλαίσιο της επέκτασης και της προσπάθειας των γκαλερί να δημιουργήσουν συνδέσμους με την κοινωνία και να ανοιχτούν σε ευρύτερο κοινό.⁴⁴

⁴² Foster et al., *Η τέχνη από το 1900*, 655

⁴³ Connolly, *The Place of Artists' Cinema*, 10

⁴⁴ “The Unilever Series: turbine generation Internationally linking schools and galleries through contemporary art”, TATE, published December 16, 2016, <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/unilever-series-turbinegeneration>

Οι καλλιτέχνες της γενιάς του 1990 ενδίδουν σε κάποιες από τις συμβάσεις τις οποίες χρησιμοποιεί ο κινηματογράφος: το μέγεθος της προβολής, η φωτεινότητά της και ο σκοτεινός χώρος του εδραιωμένου πια *black box* είναι κάποιες από αυτές τις συμβάσεις. Όμως, η κυρίαρχη σύμβαση του αφηγηματικού κινηματογράφου, που θέλει την ψυχολογική προβολή του “εγώ” των θεατών πάνω στον χαρακτήρα ή ήρωα, δηλαδή την ταύτιση με την ιδανική αναπαράσταση αυτού του “εγώ”, να ενισχύεται με την εικονιστική προβολή του βλέμματος του θεατή στο βλέμμα του δημιουργού, υφίσταται μια προσαρμογή σε καλλιτέχνες όπως ο Bill Viola. Αυτή η προσαρμογή απαντάται ακριβώς στη δημιουργία ενός εικονικού χώρου που ορίζεται από οθόνες και κυριεύει τις αισθήσεις του θεατή, οδηγώντας τον σε έναν χώρο που αποτελείται μόνο από εικόνα και ήχο.

3.2 Ο Bill Viola

Ο Bill Viola, μέσω της δημιουργίας αυτού του εικονικού χώρου που είναι περικυκλωμένος από προβολές μεγάλων διαστάσεων, προσπάθησε να ανακατασκευάσει αισθητηριακές εμπειρίες του ανθρώπου και μέσω αυτών να οδηγηθεί σε διανοητικές ή πνευματικές εμπειρίες. Η τέχνη του βίντεο είχε θεματικές και μεθοδολογικές συνδέσεις με τον αποκρυφισμό ήδη από την εποχή του Nam Jun Paik.⁴⁵

Παρατηρείται ότι η κριτική σκέψη πάνω στο *spectatorship*, που κατέκλυζε τα έργα των σύγχρονων καλλιτεχνών, σταδιακά λειαιίνεται και προκύπτει μια στροφή προς τη συλλογική εμπειρία ώστε ο κινηματογράφος να γίνει αντιληπτός ως προς την ιστορική του διάσταση. Η ιστορικότητα του κινηματογράφου ασκεί ιδιαίτερη επιρροή στους καλλιτέχνες της εποχής, ίσως διότι προσφέρει ένα παράδειγμα συλλογικοποίησης της θέασης.⁴⁶

Για χρόνια οι καλλιτέχνες της κινούμενης εικόνας προσπαθούσαν να αποκωδικοποιήσουν τη σχέση του συγκεκριμένου με τον χώρο. Όμως, από το 1990 προκύπτει ραγδαία αύξηση της χρήσης της κινούμενης εικόνας στις γκαλερί και τα μουσεία, ενώ ταυτόχρονα οι καλλιτέχνες επικεντρώνονται στην κοινωνική και αρχιτεκτονική ιστορία του κινηματογράφου.

Ο λόγος που έκανε τους καλλιτέχνες της κινούμενης εικόνας να επιχειρούν τη χρήση ή ακόμη και την εκμετάλλευση των τρόπων και της αισθητικής του κλασικού χολιγουντιανού φιλμ τη δεκαετία του 1990 είναι ο συνδυασμός μιας νοσταλγικής διάθεσης με τους φόβους για εξάφaniση του κινηματογράφου ως πολιτισμικής φόρμας.⁴⁷ Ουσιαστικά η χρήση του φιλμ από την Tacita Dean και άλλους καλλιτέχνες συνδέεται με την απαξίωση του σελιλόιντ ως βιομηχανικού μέσου. Αυτή τη δεκαετία παρατηρούμε την τάση για εξερεύνηση της κινηματογραφικής φόρμας από τους σύγχρονους καλλιτέχνες. Αυτή η τάση έχει τις ρίζες της στη μνήμη και τη νοσταλγία που αφορά την υλικότητα του φιλμ. Από το 1990 αρχίζει και γίνεται πρόδηλη στα έργα καλλιτεχνών όπως ο Steve McQueen και η Tacita Dean η αγάπη τους για τον κινηματογράφο. Αυτό το “νέο κύμα” καλλιτεχνών συνέπεσε με την κρίση που διένυε ο κινηματογράφος. Συνεπώς, οι καλλιτέχνες, πραγματοποίησαν μια μετατόπιση του κέντρου ενδιαφερόντων τους προς την εμπέδωση της επερχόμενης απαξίωσης του φιλμ και τη νοσταλγία συνδυασμένη με το στρες που προκύπτει από αυτό το ιστορικό γεγονός.⁴⁸

⁴⁵ Foster et al., *Η τέχνη από το 1900*, 655

⁴⁶ Connolly, *The Place of Artists' Cinema*, 10

⁴⁷ Connolly, *The Place of Artists' Cinema*, 9-14

⁴⁸ Connolly, *The Place of Artists' Cinema*, 168

3.3 Η Pipilotti Rist

Ο Bill Viola χρησιμοποιεί την εικόνα ως ένα διαλογικό μέσο αποκατάστασης, επανόρθωσης, κατανόησης και ως εκ τούτου ενδυνάμωσης, αναζητώντας το καντιανό Υψηλό.⁴⁹ Σε ευθεία αντίθεση έρχονται καλλιτέχνες όπως η Pipilotti Rist και ο Steve McQueen, οι οποίοι αντιπαράβλλοντας ερεθιστικές εικόνες γεμάτες ένταση με εικόνες γαλήνης και αρμονίας διεγείρουν σωματικά τον θεατή, φτάνοντας στο Υψηλό, μέσω μιας κατά τον Foster “τραυματικής υποκειμενικότητας”. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα είναι το *Ever Is Over All* (1997) της Rist. Η εικόνα σε αυτό το έργο βίντεο είναι χωρισμένη στα δύο, χωρίς όμως να έχει σαφή όρια (Εικ. 5). Στα δεξιά προβάλλεται ένα βίντεο από πολύχρωμα λουλούδια το οποίο έχει τοποθετηθεί με ένθεση πάνω σε ένα βίντεο που δείχνει μια κοπέλα να σπάει το παράθυρο ενός αυτοκινήτου. Η αντίφαση των δύο



Εικόνα 5: Pipilotti Rist, “*Ever Is Over All*”, 1997, MoMA, New York 2007

εικόνων ενισχύει την κατεύθυνση του έργου νοηματικά. Πετυχαίνει να σοκάρει και να πάρει θέση υπέρ της υποκειμενικότητας της έμφυλης εμπειρίας. Η ενδυματολογία της πρωταγωνίστριας και το σφυρί-λουλούδι δημιουργούν την εντύπωση ότι εκείνη ανήκει μάλλον στο δεξί κομμάτι της εικόνας, στο γαλήνιο μέρος του έργου, και ότι η βίαιη πράξη της είναι δικαιολογημένη από την βιαιότητα της μετατόπισης που υπέστη από τον φυσικό κόσμο στην ένταση της μητρόπολης ή από την έμφυλη φυσικότητα στην πατριαρχία.⁵⁰

⁴⁹ Immanuel Kant, *Critique of Judgment*. (London: Macmillan, 1951)

⁵⁰ Foster et al., *Η τέχνη από το 1900*, 656

3.4 Η Tacita Dean

Στο έργο της Tacita Dean, η έννοια της νοσταλγίας του φιλμ ταιριάζει με την εξερεύνηση της ουτοπίας ως πιθανότητας που δεν επαληθεύθηκε. Δεν προσπαθεί να επαναφέρει την πραγματικότητα σε μια πρότερη κατάσταση, αλλά να εμβαθύνει και να διερευνήσει τους λόγους που κάποιες ατραποί φράχτηκαν. Οδηγός και πρώτο επίπεδο σε αυτή την έρευνα είναι οι τεχνολογίες που τείνουν να γίνουν παρωχημένες, όπως το σελιλόιντ. Το φιλμ για την Dean φέρει την ιστορικότητα της συλλογικής εμπειρίας του παρελθόντος. Παράλληλα προβαίνει σε μια μετακίνηση από το ένα μέσο στο άλλο στην προσπάθειά της να παραγάγει νοηματοδοτημένο περιεχόμενο.⁵¹

«Τα αναλογικά μέσα, καθώς φαίνεται, είναι μια περιγραφή – μια περιγραφή, όντως, όλων αυτών που αγαπώ. Είναι κάτι που σημαίνει αναλογία και ομοιότητα και είναι, σύμφωνα με μια εξήγηση, η αναπαράσταση ενός αντικειμένου που προσομοιάζει στο πρωτότυπο, όχι μια μεταγραφή ή μια μετάφραση, αλλά ένα ισοδύναμο σε μια παράλληλη μορφή, που συνεχώς μεταλλάσσεται, μετριέται και υλοποιείται»⁵²



Εικόνα 6: Tacita Dean, “Gellért”, 1998, House Gallery, Vancouver 2004

Στο έργο της *Gellért* (1998), χρησιμοποιεί το πλάνο και το μοντάζ για να προκαλέσει έναν διάλογο μεταξύ της στιγμής που πέρασε, του τώρα και της στιγμής που θα έρθει. Ενώ το μοντάζ χρησιμοποιείται ως στοιχείο μέσω του οποίου η καλλιτέχνη χειραγωγεί τον χρόνο, ο χρόνος

⁵¹ Foster et al., *Η τέχνη από το 1900*, 657

⁵² Tacita Dean, ‘Analogue’ in *Tacita Dean*, Exhibition Catalogue, eds. Christina Kennedy and Georgina Jackson, (Dublin: Dublin City Gallery The Hugh Lane, 2006), 42

“συμβαίνει” κατά τη διάρκεια του πλάνου. Το *Gellért* διαρκεί 6 λεπτά και αποτελείται από στατικά πλάνα που έχουν κινηματογραφηθεί στο διάστημα μίας ώρας. Παρατηρεί μία ομάδα γυναικών που χαλαρώνουν στα ομώνυμα λουτρά της Βουδαπέστης (Εικ. 6). Το έργο χαρακτηρίζεται από σχετική ακινησία. Το άμεσο παρελθόν, το παρόν και το άμεσο μέλλον αλληλοεπικαλύπτονται μέχρι την απόλυτη συνένωσή τους. Η Dean πετυχαίνει έτσι, μέσα σε μια ατμόσφαιρα χαλάρωσης και απόδρασης από το πέρασμα του χρόνου να δημιουργήσει μια βιντεοεκδοχή της “κρυστάλλινης εικόνας” του Deleuze⁵³, μια σύνθεση της πραγματικής εικόνας του παρόντος που περνά με την πλασματική εικόνα του παρελθόντος. Ο κρύσταλλος είναι το λανθάνον όριο μεταξύ της στιγμής που μόλις πέρασε και εκείνης που δεν ήρθε ακόμη. Ένας καθρέφτης, ο οποίος ανακλά την αντίληψη της ανάμνησης.⁵⁴

⁵³ Gilles Deleuze, *Cinema II: The Time-Image*, (London: Bloomsbury, 2013), 84

⁵⁴ David Campany, *The cinematic*, (London: Whitechapel, 2007), 77

3.5 Ο Steve Mc Queen

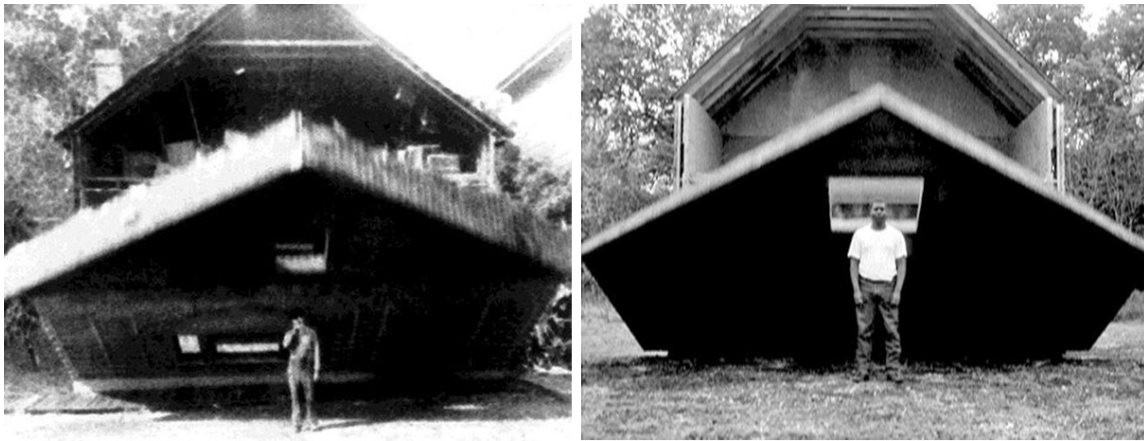
Ο Steve Mc Queen στο έργο του *Bear* (1993) χειραγωγεί τα αφηγηματικά χαρακτηριστικά του κινηματογράφου για να αφηγηθεί μια ιστορία καταργώντας τα. Δύο γυμνοί άνδρες, κινηματογραφημένοι από πολύ χαμηλή γωνία φαίνονται να συμμετέχουν σε μια σκηνή πάλης, σαν να τους παρατηρεί κάποιος θεατής κάτω από ένα ρινγκ (Εικ. 7). Η αργή κίνηση αποσπά τη στιγμή από το συγκείμενο του συνόλου. Το φαινόμενο ενισχύεται από τη χρήση της κάμερας που εστιάζει σε λεπτομέρειες και σε εκφράσεις του προσώπου με τέτοιο τρόπο ώστε ο θεατής να αμφιταλαντεύεται μεταξύ της ερμηνείας ενός βλέμματος ως ερωτικού ή ως δείγματος οικειότητας και της συνολικής κατασκευής μιας στιγμής που έχει όλα τα στοιχεία της μάχης. Η σχέση των δύο αντρών παραμένει ασαφής σε τέτοιο βαθμό που το θέμα του έργου δεν είναι η δράση, αλλά τα επιμέρους στοιχεία του. Με αυτό το έργο, ο καλλιτέχνης πετυχαίνει να κάνει ένα σχόλιο πάνω στο φύλο, τη σεξουαλικότητα, την εχθρότητα και τον ρατσισμό.⁵⁵



Εικόνα 7: Steve McQueen, “*Bear*”, 1994, Royal College of Art, London 1994

Το *Deadpan* (1997) του Steve McQueen είναι μια ανακατασκευή της διάσημης κινηματογραφικής σκηνής του 1928 που δείχνει την πρόσοψη ενός σπιτιού να πέφτει πάνω στον Buster Keaton. Ο McQueen πρωταγωνιστεί ο ίδιος στο έργο, και σε αντίθεση με τον Keaton που απεικονίζεται μικρός και αδύναμος μπροστά στη δύναμη της φύσης, έχει χρησιμοποιήσει χαμηλή γωνία λήψης για να δίνει την εντύπωση πώς είναι μεγαλύτερος (Εικ.8). Στον χώρο της γκαλερί η μορφή του

⁵⁵ Campany, *The cinematic*, 71



Εικόνα 8: Buster Keaton – “*Steamboat Bill*”, Jr. (1928) / Steve McQueen - “*Deadpan*” (1997)

καλλιτέχνη καλύπτει σχεδόν όλο το ύψος του δωματίου. Ο McQueen δεν απειλείται από κάτι παλιό που αποσυντίθεται και γκρεμίζεται πάνω του, αλλά έχει πολύ προσεκτικά κατασκευάσει τον ξύλινο τοίχο που θα πέσει προς το μέρος του. Η επανάληψη της ίδιας δράσης από πολλές διαφορετικές γωνίες αποξενώνει τον θεατή από την αφήγηση του γεγονότος. Ο καλλιτέχνης τοποθετείται στο επίκεντρο και η δυσφορία του γίνεται πρόδηλη στους θεατές, οι οποίοι εισέρχονται σε ένα πεδίο στοχασμού μαζί με τον καλλιτέχνη.⁵⁶

⁵⁶ Barbara London, “Projects: Steve McQueen”, *MoMA*, No. 26 (Autumn 1997): 17, <https://www.jstor.org/stable/4381366>

3.6 Ο Douglas Gordon

Ο Douglas Gordon στο έργο του *24 Hour Psycho* (1993) έχει χρησιμοποιήσει την ταινία *Psycho* του Hitchcock σχεδόν αυτούσια. Η μόνη επέμβαση είναι ότι έχει μειώσει την ταχύτητα αναπαραγωγής από τα 24 στα 2 καρέ το δευτερόλεπτο. Μια εκδοχή της τροποποιημένης ταινίας προβάλλεται σε μια μεγάλη διάφανη οθόνη που επιτρέπει στην εικόνα να είναι ορατή και από τις δύο πλευρές (Εικ. 9). Η αργή κίνηση διαχωρίζει την εικόνα από την αφηγηματικότητα της δράσης και φέρνει στο προσκήνιο θραύσματα στιγμών, χειρονομιών και κινήσεων. Χρησιμοποιώντας και αποσυνθέτοντας ένα κλασσικό έργο του αφηγητικού κινηματογράφου, ο Gordon, διαλύει την, κατά τον Charles Sanders Pierce, σημειολογική δομή που συντίθεται από την αναπαράσταση, το νόημά της και την ερμηνεία του και κατασκευάζει ένα νέο νόημα.⁵⁷ Θεωρεί πως η διάρκεια της εμπειρίας του θεατή στο χώρο της γκαλερί είναι μικρότερης σημασίας από την ανάμνηση του έργου που ανακαλείται σε ένα διαφορετικό χρονικό και χωρικό πλαίσιο. Ο θεατής μπορεί μετά την επίσκεψή του στη γκαλερί, ίσως την επόμενη μέρα, να ανακαλέσει μια στιγμή από το *24 Hour Psycho*. Μπορεί να αντιστοιχίσει την χρονική απόσταση από την στιγμή που το είδε και να αναλογιστεί σε ποια σκηνή βρίσκεται το έργο τώρα. Έτσι το έργο προσκαλεί τον θεατή να το εντάξει στη δική του ροή του χρόνου.⁵⁸

«...όταν πιέζω το δάχτυλό μου σε μια επιφάνεια ή μια γραμμή μου προσφέρει μια σειρά ποικίλων ποιοτήτων, τότε θα συμβεί ένα από τα εξής: Είτε θα φανταστώ τις αισθήσεις με μια διάρκεια και μετά θα εναλλάσσονται με τρόπο που κάποια συγκεκριμένη στιγμή δεν θα μπορώ να τις φανταστώ ως ταυτόχρονες και διαφορετικές, είτε θα αναγνωρίσω σε αυτές μια τάξη εναλλαγής, και μετά δεν έχω μόνο τη δυνατότητα να αντιληφθώ μια αλληλουχία όρων, αλλά και να τους τακτοποιήσω τον έναν δίπλα στον άλλον, εφόσον τους έχω διακρίνει...»⁵⁹

⁵⁷ Campany, *The cinematic*, 69

⁵⁸ Kate Mondloh, *Screens: Viewing Media Installation Art*, (Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2010), 45

⁵⁹ Henri Bergson, *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, 6th ed. (Edinburgh: RIVERSIDE PRESS, 1950), 102



Εικόνα 9: Douglas Gordon, "24 Hour Psycho", 1993, Modern Art Oxford, Oxford 2016

Οι ερωτήσεις που αφορούν το θέμα (*subject*) και το αντικείμενο (*object*), τη διάκριση τους και την ενοποίηση τους, θα πρέπει να τεθούν με όρους χρόνου παρά με όρους χώρου. Αυτή η χρονικότητα ήταν το θεωρητικό υπόβαθρο του εικονικού νατουραλισμού που δημιούργησε η κινούμενη εικόνα και απαντά όχι μόνο στην παράδοση της αμφισβήτησης και της προσέγγισης των καλλιτεχνών της κινούμενης εικόνας προς τις συμβάσεις του κινηματογράφου, αλλά και στο *medium specificity* καθαυτό.⁶⁰ Οι καλλιτέχνες της *gallery film* εστίασαν τις προσπάθειες τους για αναπροσδιορισμό των συμβάσεων που φέρει το ίδιο το μέσο, στο στοιχείο του χρόνου, είτε επιμηκύνοντας, είτε αναλύοντας, είτε ακόμη αποσυνδέοντας τον από την γνωστική διαδικασία της αντίληψης του παρατηρητή.⁶¹ Παρατηρούμε ότι σε όλες τις εποχές της τέχνης του βίντεο υπάρχει μια συνεχής έμφαση στην αμφίσημη χρονικότητα των έργων που βασίζονται στην οθόνη άσχετα με τις καλλιτεχνικές, θεσμικές και ιδεολογικές διαφοροποιήσεις από δεκαετία σε δεκαετία.⁶²

Οι καλλιτέχνες που δημιουργούν βιντεοεγκαταστάσεις αποδομούν το υλικό του κινηματογράφου μαζί με τους θεσμούς και το ιδεολογικό του σύστημα. Αυτή η αποδόμηση απαιτεί να αμφισβητηθεί η πρωτοκαθεδρία της εικόνας και η χρονικότητα της πρόσληψης του έργου από τον θεατή. Έτσι, οι περισσότεροι καλλιτέχνες της τέχνης των μέσων δούλεψαν θεωρώντας τη διάρκεια ως δομικό μέρος της κινηματογραφικής εμπειρίας.⁶³

Το κοινό φαίνεται να προτιμά την επίσκεψη σε εγκαταστάσεις που χρησιμοποιούν το φιλμ και το βίντεο έναντι των μεμονωμένων μονοκάναλων βίντεο έργων ή των πειραματικών ταινιών.

⁶⁰ Campany, *The cinematic*, 97

⁶¹ Mondloh, *Screens*, 40

⁶² Mondloh, *Screens*, 43

⁶³ Mondloh, *Screens*, 42

Αυτό συμβαίνει γιατί ο τρόπος παρατήρησης αυτών των εγκαταστάσεων περιέχει την έννοια του αυτοκαθορισμού της χρονικότητας από τον θεατή. Μπορούν να εισέλθουν στην εγκατάσταση και να παρατηρήσουν τα στοιχεία της για όσο χρόνο κρίνουν ότι απαιτείται για να έχουν μια ολοκληρωμένη εμπειρία με το κάθε έργο ή μέχρι να κουραστούν και να χάσουν το ενδιαφέρον τους. Η ελευθερία που παρέχει αυτό το είδος θέασης όχι μόνο διευκολύνει την προσέγγιση της σύγχρονης τέχνης από τους θεατές, αλλά επίσης στηρίζει την αντίθεση που έχουν αυτοί οι καλλιτέχνες ως προς τα θεσμικά τελετουργικά που επιβάλλει η θέαση του κινηματογράφου.⁶⁴

⁶⁴ Mondloh, *Screens*, 42

3.7 Ο Doug Aitken

Το *electric earth* (1999) του Doug Aitken συνενώνεται με την αρχιτεκτονική του μουσείου χρησιμοποιώντας αρκετές αίθουσες. Οι τοίχοι είναι καλυμμένοι με οκτώ μεγάλες προβολές βίντεο που κάνουν μικρής διάρκειας λούπες (Εικ. 10). Παρουσιάζει μια μυθοπλαστική αφήγηση για το νυχτερινό ταξίδι ενός νεαρού μαύρου άντρα στο Λος Άντζελες. Η μορφή του πρωταγωνιστή μεταφέρεται σε όλες τις προβολές, ενώ τα άψυχα αντικείμενα ή μέρη που υπάρχουν γύρω του αποκτούν σταδιακά φρενήρης ρυθμούς. Αφηγείται την ξαφνική του φυγή από το κρεβάτι του σε ένα άσκοπο ταξίδι κατά το οποίο η γύρω πληροφορία απειλεί να τον επικαλύψει όσο τον τρέφει: “Μερικές φορές, χορεύω τόσο γρήγορα που γίνομαι ό,τι είναι γύρω μου. Αυτό με τρέφει. Απορροφώ



Εικόνα 10: Doug Aitken, “*electric earth*”, 1999, όψεις του έργου

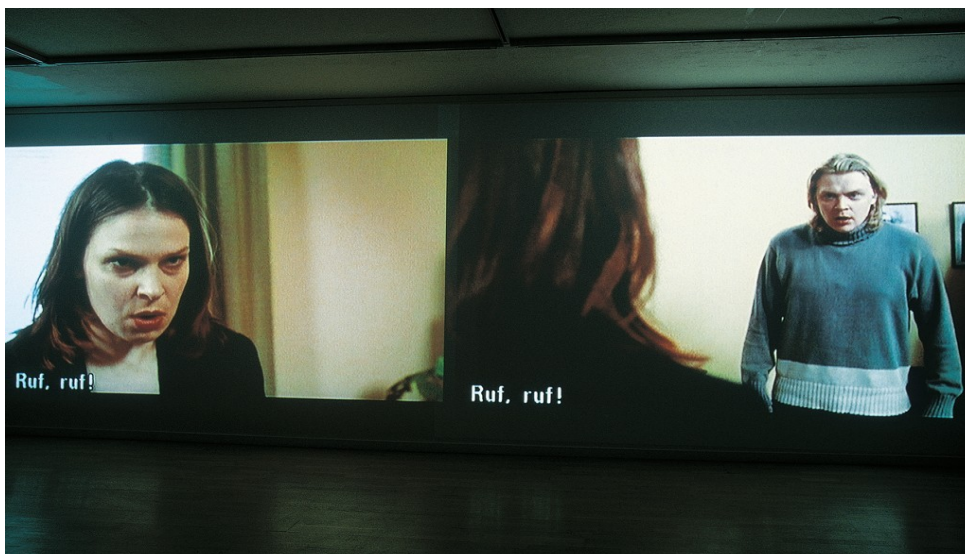
όλη αυτή την ενέργεια, την πληροφορία. Είναι σαν να την τρώω. Αυτό είναι το μόνο ‘τώρα’ που αντιλαμβάνομαι.” Αυτές οι φράσεις είναι αντίστοιχες με την εμπειρία του επισκέπτη της γκαλερί.

Οι θεατές προχωρούν μέσα στην εγκατάσταση σαν να περνούν ένα τούνελ που βομβαρδίζεται από την πληροφορία των προβολών δεξιά και αριστερά. Η τελευταία προβολή, που δείχνει τον πρωταγωνιστή να περνάει ένα τούνελ, είναι ίσως η μόνη που δημιουργεί την αίσθηση ότι κάτι ολοκληρώνεται ή φτάνει στο τέλος του. Απαλλαγμένοι από οποιαδήποτε υποχρέωση να ακολουθήσουν κάποια άλλη γραμμικότητα, εκτός από εκείνη του διαδρόμου, οι θεατές, απελευθερώνονται από τη γραμμικότητα της αφήγησης, που παλιότερα θεωρούνταν εγγενής στην τεχνολογία της εικόνας. Η ίδια η διάρκεια ενός έργου, ως ερώτηση, παύει να έχει νόημα. Ο ίδιος ο Aitken είπε:

“Τα τεχνολογικά μέσα που σχετίζονται με την εικόνα δομούν την εμπειρία μας μέσω της γραμμικότητας, η οποία είναι εγγενής στο μέσο και στη λειτουργία του μοντάζ. Όμως, βιώνουμε τον χρόνο με ένα περισσότερο πολύπλοκο τρόπο. Η ερώτηση για εμένα είναι: Πώς μπορώ να διαλύσω αυτή την ιδέα ενώ ισχυροποιείται συνέχεια; Πώς μπορώ να κάνω τον χρόνο να καταρρεύσει ή να επεκταθεί σε τέτοιο βαθμό ώστε να μην εκτυλίσσεται πια σε αυτήν την περιορισμένη μορφή.”⁶⁵

⁶⁵ Mondloh, *Screens*, 48

3.8 Η Eija-Liisa Ahtila



Εικόνα 11: Eija-Liisa Ahtila, “*Consolation Service*”, 1999, Tate, London 2001

Το *Consolation Service* (1999) της Eija-Liisa Ahtila αποτελείται από μια δικάναλη προβολή που παρουσιάζει μια τυπική μυθοπλαστική αφήγηση από δύο διαφορετικές οπτικές γωνίες (Εικ. 11). Στη μία οθόνη προβάλλονται λεπτομέρειες και συμπραζόμενα, ενώ στην άλλη εικόνες που προχωρούν την ιστορία. Ένα ζευγάρι νέων γονιών αποφασίζει να χωρίσει και ακούμε την ιστορία του μέσω της αφήγησης μιας γειτόνισσας. Σημαντικά αφηγηματικά σημεία είναι ένας ψυχαναλυτής που βοηθάει το ζευγάρι, ένα πάρτι γενεθλίων και ο πνιγμός τους εξαιτίας ατυχήματος σε μια παγωμένη λίμνη. Καμία αναπαράσταση στην εικόνα του έργου δεν είναι σίγουρο αν είναι αληθινή, μυθοπλαστική ή μεταφορική. Ο διάλογος είναι στα Φινλανδικά, ενώ αγγλικοί υπότιτλοι εμφανίζονται συγχρονισμένα και στις δύο οθόνες για να υποστηρίξουν την κοινή χρονικότητα των δύο εικόνων. Αδιαμφισβήτητα, ο θεατής ωθείται να προβεί σε συγκρίσεις μεταξύ των δύο εικόνων. Αυτές οι συγκρίσεις αφορούν το βαθμό στον οποίο η μία ή η άλλη οπτική γωνία προσεγγίζει την πραγματικότητα. Αναρωτιόμαστε ποιος αλήθεια να έχει δίκιο σε αυτή την τραγική ιστορία. Συνειδητοποιούμε πώς η αφηγήτρια που περιγράφει την ιστορία έχει, ακόμα και αν προέρχεται από τον ίδιο κόσμο με την εικόνα, ίσως την ίδια εγγύτητα που έχουμε και εμείς με την ιστορία και τους πρωταγωνιστές της. Η επιλογές της καλλιτέχνιδας να αναγράφει εμφανώς τη διάρκεια της προβολής η οποία είναι προσιτή (περίπου 20 λεπτά), να παρέχει άνετο κάθισμα στους θεατές και να επιμένει ότι πρέπει να δουν την προβολή από την αρχή μέχρι το τέλος της είναι πολύ σημαντικές για τον τρόπο με τον οποίο το έργο τοποθετείται απέναντι στο χρόνο, στη διάρκεια και στη χρονικότητα εν γένει. Όμως, χρησιμοποιούνται τεχνάσματα για να μας αποσπάσουν από την ασφάλεια της άνετης κινηματογραφικής προβολής, όπως η αντίφαση που δημιουργείται μεταξύ των εικόνων στις δύο πλευρές της δικάναλης προβολής και το γεγονός πως οι ηθοποιοί βγαίνουν

συχνά από τη συνθήκη του χαρακτήρα τους και κοιτάζουν το φακό έχοντας συνείδηση του ρόλου τους στο σύμπαν της εικόνας. Η αφήγηση στο *Consolation Service* απέχει από το να είναι γραμμική, και ενώ μπορεί κάποιος να αρχίσει την παρακολούθηση από οποιοδήποτε σημείο της λούπας, το ίδιο το έργο προκαλεί την τάση να βιωθεί καθ' ολοκληρίαν. Παρότι τα θραύσματα στιγμών που περιέχουν οι εικόνες του έργου δεν στοχεύουν να δημιουργήσουν μια ολοκληρωμένη πλοκή που κορυφώνει και επιλύεται, δημιουργείται η εντύπωση στον θεατή πως έχει αποτύχει να βιώσει το έργο αν δεν παρακολουθήσει το σύνολο των εικόνων.⁶⁶

Οι καλλιτέχνες που δημιουργούν βιντεοεγκαταστάσεις αποδομούν το υλικό του κινηματογράφου μαζί με τους θεσμούς και το ιδεολογικό του σύστημα. Αυτή η αποδόμηση απαιτεί να αμφισβητηθεί η πρωτοκαθεδρία της εικόνας και η χρονικότητα της πρόσληψης του έργου από τον θεατή. Έτσι οι περισσότεροι καλλιτέχνες της τέχνης των μέσων, δούλεψαν αντιμετωπίζοντας τη διάρκεια ως δομικό μέρος της κινηματογραφικής εμπειρίας.⁶⁷

Μελετώντας τις βιντεοεγκαταστάσεις της δεκαετίας του 1990 αντιλαμβανόμαστε ότι αυτές οι μορφές παρουσιάσεων λαμβάνουν υπόψη τους την απιθανότητα ο θεατής να παρακολουθήσει τα έργα στην ολότητά τους. Η αρχιτεκτονική των μουσείων και των γκαλερί, σε συνδυασμό με τον τρόπο που γίνεται η επιμέλεια των εκθέσεων, ευνοούν την ελεύθερη περιπλάνηση των θεατών και τον ατομικό καθορισμό των χρονικοτήτων της εμπειρίας. Έργα όπως το *Consolation Services* παραβαίνουν την παγιωμένη λογική της ελεύθερης περιπλάνησης στον χώρο της έκθεσης και έτσι αποσυνδέουν το έργο από τις μουσειακές θεσμικές συμβάσεις περί διάρκειας της εμπειρίας.⁶⁸

Η διάδραση του θεατή με την εικόνα των έργων της *gallery film* αναθεωρεί τη συμβατική αντίληψη της χρονικότητας στην τέχνη. Η τάση των θεατών για ελεύθερη περιπλάνηση και αυτοθέσμιση της χρονικότητας της εμπειρίας ευθυγραμμίζεται με την εξελισσόμενη αρχιτεκτονική των εκθέσεων. Είναι άξιο απορίας αν τα ιδρύματα και οι καλλιτέχνες σταδιακά προσαρμόζουν τις συνθήκες του *spectatorship*, ώστε να ταιριάζουν με το μικρότερο εύρος προσοχής που προτάσσει η εξέλιξη της κοινωνίας της πληροφορίας. Με την επιβράβευση της περιπατητικής διάθεσης των θεατών και την εξερευνητική προσέγγιση των βιντεοεγκαταστάσεων δημιουργείται η εντύπωση πως το άτομο έχει τον έλεγχο του χρόνου της εμπειρίας και έτσι υπάρχει ο κίνδυνος η εκφορά του νοήματος του έργου να μετατοπιστεί από την εικόνα στην ατομικότητα του θεατή.⁶⁹

⁶⁶ Mondloh, *Screens*, 51

⁶⁷ Mondloh, *Screens*, 42

⁶⁸ Mondloh, *Screens*, 55

⁶⁹ Mondloh, *Screens*, 57

Η περιπατητική προσέγγιση του *spectatorship* προσιδιάζει με την, κατά Baudelaire, φλανερι του 19ου μπροστά στις βιτρίνες. Αν ακολουθήσουμε τις αναλογίες με τη σημερινή εποχή, ίσως δούμε πως το φαινόμενο αντιστοιχεί στην κατ' οίκον διάδρασή μας με διάφορες συσκευές οθόνης και με εμπορικού σκοπού διαδράσεις. Το ερώτημα που γεννάται είναι αν τα ίδια τα έργα που δημιουργήθηκαν για να αμφισβητούν και να εξελίσσουν τις χρονικές και νοηματικές αντιλήψεις της διάδρασης έργου-θεατή, άθελά τους, υπακούν στις συμβάσεις της μαζικής εμπορικής κουλτούρας.⁷⁰

⁷⁰ Mondloh, *Screens*, 57

4 Η επιστροφή της εικόνας ως φορέα νοήματος 2010-σήμερα

4.1 Η ψηφιακή εποχή

Η χρήση της εικόνας ως φορέα νοήματος υφίσταται επιρροές και μεταβολές που προκαλούνται από τον αναστοχασμό πάνω σε ζητήματα θέασης, *medium specificity*, διάδρασης του μέσου με τον θεατή, χωρικότητας και χρονικότητας. Τα έργα που εκφράζουν αυτόν τον αναστοχασμό τοποθετούν τον θεατή σε ένα σύστημα χρονικοτήτων και χωρικοτήτων μέσω της εικόνας, έτσι ώστε να αντιληφθεί την υλικότητα της διεπαφής και τη διαμεσολάβηση που ενυπάρχει στην μορφή επικοινωνίας που βασίζεται σε οθόνες. Ταυτόχρονα, η καθημερινή επαφή μας με τις οθόνες και την κινούμενη εικόνα, μέσα από τα MME και τις εμπορικές εφαρμογές της, επηρεάζει τους όρους θέασης στο θεσμικό πλαίσιο της σύγχρονης τέχνης. Έτσι, το νόημα και ο τρόπος εκφοράς του μέσω της κινούμενης εικόνας βρίσκονται σε μια διαδικασία συνεχούς επανεφεύρεσης, παράλληλα με την εξέλιξη της τεχνολογίας, του *marketing* και της επικοινωνίας.⁷¹

Την εποχή που εξετάζουμε σε αυτό το κεφάλαιο, παρατηρούμε πως οι καλλιτέχνες στρέφονται ακόμη περισσότερο προς τον κινηματογράφο με σκοπό να επανανοηματοδοτήσουν την εικόνα και να την καταστήσουν τον κύριο δίαυλο επικοινωνίας του νοήματος. Η τέχνη του βίντεο στον 21ο αιώνα βρίσκεται στην τομή μεταξύ της αφηγηματικότητας του κινηματογράφου και μιας στοχαστικής προσέγγισης, που προέρχεται από τον κόσμο της τέχνης και στηρίζεται στην ακαδημαϊκή έρευνα. Δεν είναι πια το πειραματικό μέσο της δεκαετίας του 1960, ούτε έγινε ποτέ ένα παρακλάδι του κινηματογράφου. Στον 21ο αιώνα, θεωρείται ένα αναγνωρισμένο είδος στον κόσμο των εικαστικών και της τέχνης των νέων μέσων, έχοντας πια τη δική του παράδοση που αποτελεί μέρος της ιστορίας της τέχνης. Το βίντεο γίνεται μέρος της κληρονομιάς της κινούμενης εικόνας και λαμβάνει τη θέση του ως ένα φιλικό μέσο και άρα ως υβριδικός κινηματογράφος.⁷²

Αυτό που είναι νέο στην τέχνη του βίντεο τον 21ο αιώνα είναι ότι η εξοικείωση του κοινού με την εικόνα και τις διεπαφές της έχει προσφέρει μια γκάμα υβριδικών επιρροών στην τέχνη των νέων μέσων. Οι κεντρικές ιδέες και η ιστορία της εικόνας βρίσκονται στο προσκήνιο της έρευνας λόγω του τρόπου με τον οποίο οι καλλιτέχνες αρθρώνουν το νοηματικό τους σύμπαν αλλά και τον κόσμο γύρω τους, με τη βοήθεια της μαζικής κουλτούρας, των κοινωνικοπολιτικών και των προσωπικών τους αναπαραστάσεων.⁷³

⁷¹ Mondloh, *Screens*, 94

⁷² Shaun Wilson, "The New New: video art in the 21st century", NeMe, March 15, 2007, <https://www.neme.org/texts/the-new-new>

⁷³ Shaun Wilson, "The New New: video art in the 21st century", NeMe, March 15, 2007, <https://www.neme.org/texts/the-new-new>

Οι θεατές στον 21ο αιώνα, και ειδικότερα ένα φάσμα γενεών μετά τη δεκαετία του 1980, εκδηλώνουν περισσότερο ενδιαφέρον για την αφηγηματικότητα, λόγω του είδους των εικόνων με τις οποίες βομβαρδίζονταν καθημερινά τα χρόνια της ψηφιακής επανάστασης. Όμως, οι θεσμοί (γκαλερί, μουσεία, οργανισμοί, πανεπιστήμια) κινούνται όλο και περισσότερο προς την συνέχιση της μη-αφηγηματικής παράδοσης της κινούμενης εικόνας. Αυτή η διπολικότητα των κοινωνικών πεδίων στα οποία διατηρεί την απεύθυνση της η κινούμενη εικόνα μάς δίνει μια ιδέα για τη διαφοροποίηση της τέχνης του βίντεο από τον 20ο στον 21ο αιώνα.⁷⁴

Η ψηφιακή τεχνολογία, που γίνεται ολοένα και πιο δημοφιλής ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1990, πλέον είναι πια απαραίτητη για την παραγωγή των έργων. Υπεύθυνη για αυτό το φαινόμενο είναι η τεχνολογική επανάσταση που πραγματοποιείται αυτή την εποχή και αναδιαμορφώνει την παραγωγή, την επεξεργασία και τη διανομή του ψηφιακού περιεχομένου. Αυτή η επανάσταση ξεκινά με την έκδοση του “iMovie” της Apple που ήταν ένα από τα πρώτα προσβάσιμα και εύχρηστα *software* για τους καλλιτέχνες και τους ερασιτέχνες κινηματογραφιστές. Παράλληλα, η μεγάλη διάδοση του DVD μετά τη βιντεοκασέτα VHS ενίσχυσε τους καλλιτέχνες, ώστε να καταφέρουν να διανέμουν τα έργα τους σε προσιτό κόστος. Τέλος, η εξέλιξη των μηχανών *high-definition* προσέφερε τη δυνατότητα για παραγωγή βίντεο υψηλής ανάλυσης που προσομοίαζε στην ποιότητα του φιλμ και μπορούσε να υποστεί επεξεργασία επαγγελματικού επιπέδου. Από το 2000 οι καλλιτέχνες ανοίγουν εντελώς νέους ορίζοντες για την τέχνη του βίντεο. Χρησιμοποιώντας επαγγελματική τεχνολογία και CGI μαζί με ποιοτικές μηχανές φιλμ και βίντεο, ωθούν το μέσο σε ένα σημείο που θα ήταν ανέφικτο με τα μέσα των προηγούμενων δεκαετιών και χωρίς την εξέλιξη της τεχνολογίας.⁷⁵

Η νέα πρακτική που διαμορφώνεται για την τέχνη του βίντεο μπορεί να γίνει αντιληπτή ως:

1. Διάκριση μεταξύ της αφηγηματικά γρήγορης εναλλαγής των απεικονιζόμενων δράσεων που χαρακτηρίζουν τη νέα εποχή των μέσων και της στοχαστικότητας των μη-αφηγηματικών προσεγγίσεων.
2. Προηγμένη αισθητικά εικαστική χειρωνακία που μπορεί να επιτευχθεί χάριν της εδραίωσης της ψηφιακής επανάστασης
3. Αμφισβήτηση της αφήγησης που προέρχεται από τον κόσμο του κινηματογράφου.

⁷⁴ Shaun Wilson, “The New New: video art in the 21st century”, NeMe, March 15, 2007, <https://www.neme.org/texts/the-new-new>

⁷⁵ Shaun Wilson, “The New New: video art in the 21st century”, NeMe, March 15, 2007, <https://www.neme.org/texts/the-new-new>

4. Ενσωμάτωση της ιστορίας ως θεματικής και έκφρασης της μνήμης ως ενός τρόπου κατανόησης και ανακάλυψης της προσωπικής ταυτότητας.⁷⁶

⁷⁶ Shaun Wilson, “The New New: video art in the 21st century”, NeMe, March 15, 2007, <https://www.neme.org/texts/the-new-new>

4.2 Ο John Akomfrah

Ο John Akomfrah είναι ένας Βρετανός εικαστικός και κινηματογραφιστής με καταγωγή από την Γκάνα. Τα περισσότερα έργα του είναι δικάναλες και τρικάναλες φιλικές εγκαταστάσεις που χαρακτηρίζονται από την εικαστική αξία των εικόνων τους και την αργή στοχαστική τους κίνηση. Η προβολές γίνονται περιορισμένο κοινό σε black boxes που δημιουργούνται στις γκαλερί. Αν και θεωρεί τον εαυτό του κινηματογραφιστή, γιατί κάνει κυρίως έργα βασισμένα στον χρόνο, πιστεύει πως, στον χώρο των εικαστικών, το κανονιστικό πλαίσιο που ορίζει το έργο δεν είναι τόσο εμφανές και ξεκάθαρο όσο στον κινηματογράφο. Έτσι, μεταφέρει στοιχεία και αντιλήψεις του κινηματογράφου στον χώρο της γκαλερί, ενώ ο τρόπος διανομής των έργων του δεν θυμίζει σε τίποτα την κινηματογραφική λογική.⁷⁷

Ο Akomfrah αντιλαμβάνεται τον κινηματογράφο ως ένα σύνολο φιλοσοφιών και όχι απλά ως έναν τρόπο εργασίας. Τον αντιλαμβάνεται ως κληρονομιά που, όπως μια βαλίτσα, μπορεί να μεταναστεύσει σε άλλες χωρικότητες, εκτός της κινηματογραφικής αίθουσας. Επιλέγει την κινούμενη εικόνα ως μέσο, γιατί η πλαστικότητά της του επιτρέπει να “επιτάξει” τη γλώσσα και τις πρακτικές του κινηματογράφου, ώστε να μιλήσει για αφηρημένες έννοιες, όπως η ιστορία, η μετανάστευση, η μνήμη και η μετα-αποικιοκρατία. Χρησιμοποιεί την παραδοσιακή φόρμα του κινηματογράφου όχι ως ένα πλαίσιο που περικλείει το έργο και το ορίζει, αλλά περισσότερο ως μερικό στοιχείο ή ως θραύσμα μνήμης και οικειότητας.⁷⁸ Η συνειδητή επιλογή του ίδιου του καλλιτέχνη είναι μια τοποθέτηση απέναντι στη διπολικότητα του κοινωνικού πεδίου, της αφηγηματικής τέχνης και της μη-αφηγηματικής περισσότερο στοχαστικής αναπαράστασης. Αυτή είναι η θέση του ως προς τον τρόπο με τον οποίο ο ίδιος διαχειρίζεται το μέσο.⁷⁹

⁷⁷ Henri Neuendorf, “John Akomfrah on the Tricky Line Between Art and Cinema”, artnet, July 4, 2016, <https://news.artnet.com/art-world/john-akomfrah-interview-lisson-gallery-527192>

⁷⁸ Henri Neuendorf, “John Akomfrah on the Tricky Line Between Art and Cinema”, artnet, July 4, 2016, <https://news.artnet.com/art-world/john-akomfrah-interview-lisson-gallery-527192>

⁷⁹ Akomfrah, John. Interview by Devika Girish. Caligari, April 6, 2021, <https://caligariypress.com/John-Akomfrah-interviewed-by-Devika-Girish>



Εικόνα 12: John Akomfrah, “*Mnemosyne*”, 2010, Royal Academy of Arts, London 2019

Το έργο *Mnemosyne* (2010) είναι χωρισμένο σε εννέα μέρη και το κάθε ένα φέρει το όνομα μιας μούσας της Ελληνικής Μυθολογίας (Εικ. 12). Ήταν μια ανάθεση με σκοπό να δημιουργηθεί ένα έργο με υλικό από το αρχείο του BBC. Η χρήση του αρχείου που αποτελεί την επίσημη μνήμη γίνεται για να επιλυθεί ένα παράδοξο σχετικά με την μεταναστευτική υποκειμενικότητα. Τυγχάνει να μην υπάρχουν αγάλματα ή μνημεία μεταναστών και έτσι η παρουσία τους σε ένα χώρο μπορεί να ξεχαστεί ή να μη γίνει αντιληπτή. Ωστόσο, αντιθέτως, διαθέτουμε μεγάλο όγκο πληροφορίας για τον βαθμό στον οποίο επηρεάζεται η οικονομία μιας χώρας από τη μετανάστευση. Ο Akomfrah χρησιμοποιεί αρχειακό υλικό που δείχνει την πόλη πνιγμένη από αμμοθύελλες και καταιγίδες ανάμεσα σε καθημερινές σκηνές και εσωτερικούς χώρους εργοστασίων. Το αρχειακό υλικό αντιπαραβάλλεται με υλικό που έχει κινηματογραφήσει ο Akomfrah και απεικονίζει έναν μαύρο άντρα να περπατά στο χιόνι. Η αντιπαραβολή των δύο εικόνων λειτουργεί οσμωτικά ανάμεσα στα δύο επίπεδα, με στόχο να δημιουργήσει μια νέα χαρτογραφία της μεταναστευτικής ταυτότητας.⁸⁰

⁸⁰ Neus Miró, “JOHN AKOMFRAH. THE EARTH IS FLAT”, CAAC,(Seville, November 13, 2020), 7



Εικόνα 13: John Akomfrah, “*Peripeteia*”, 2012, Carroll/Fletcher gallery, London 2013

Το έργο *Peripeteia* (2012) έχει αφορμή δύο αναγεννησιακούς πίνακες που ανακάλυψε ο καλλιτέχνης και απεικονίζουν έναν μαύρο άντρα και μια μαύρη γυναίκα αντίστοιχα. Οι πίνακες γίνονται πειστήρια της ύπαρξης αυτών των ανθρώπων, οι οποίοι χωρίς τους πίνακες θα είχαν χαθεί. Ο Akomfrah κάνει μια χειρονομία διάσωσης από τη λήθη. Ο ίδιος αναφέρει ότι εικονοποιεί τον ορίζοντα της μνήμης ως επίπεδη γη, που στην άκρη της πέφτουν στο κενό της λήθης όσοι δεν κατάφεραν να αποτυπωθούν κάπου. Το έργο δείχνει ένα βρετανικό τοπίο. Οι δύο χαρακτήρες από τους πίνακες περιπλανιούνται (Εικ. 13). Τα σκηνογραφικά και ενδυματολογικά στοιχεία δείχνουν μια εποχή κοντά στην Αναγέννηση. Ο Akomfrah χρησιμοποιεί *tableaux vivants* στην εικαστική του γλώσσα από το 2012 και μετά. Η χρήση της εικόνας κατά αυτόν τον τρόπο του επιτρέπει να αναπαραστήσει τα ιστορικά γεγονότα, να τα ανακατασκευάσει μέσα από τη μυθοπλασία και να μας μεταφέρει σε αυτά.⁸¹

⁸¹ Neus Miró, *THE EARTH IS FLAT*, 8



Εικόνα 14: John Akomfrah, “*Vertigo Sea*”, 2015, Biennale Arte, Venice 2013

Vertigo Sea (2015) αναπτύσσεται ταυτόχρονα σε τρεις μεγάλες οθόνες που δημιουργούν ένα πανοραμικό θέαμα. Το εύρος της εικόνας επαυξάνει την απεραντοσύνη της θάλασσας που έχει παίξει πολύ σημαντικό ρόλο στις ανθρώπινες μετακινήσεις. Αυτό το έργο είναι η πρώτη πολυκάναλη εγκατάσταση του John Akomfrah (Εικ. 14). Ο ίδιος αναφέρει ότι οι πολλαπλές οθόνες τού επιτρέπουν να αναζητήσει την ποικιλία των υποκειμενικοτήτων σε ταυτόχρονη βάση (Εικ. 12). Πρόκειται για μια νέου τύπου χωρικότητα, η οποία δεν αντικαθιστά το μοντάζ αλλά πολλαπλασιάζει και ενισχύει την επιδραστικότητά του.⁸²

⁸² Neus Miró, *THE EARTH IS FLAT*, 10

4.3 Η Τζάνις Ραφαηλίδου

Όπως αναφέρθηκε, ο John Akomfrah πραγματοποιεί μια μετατόπιση της κινηματογραφικής φόρμας και μέρους των συμβάσεων του κινηματογράφου προς τον κόσμο της γκαλερί και των εικαστικών. Αντίθετα, η Τζάνις Ραφαηλίδου με την καλλιτεχνική και ακαδημαϊκή πορεία της πραγματοποιεί μια μετατόπιση των αξιών και των πρακτικών της τέχνης του βίντεο και της *gallery film* προς έργα που προορίζονται για τις συνθήκες προβολής της κινηματογραφικής αίθουσας. Η λογική των έργων της πλησιάζει περισσότερο στις αρχές του *expanded cinema* και λιγότερο στον κινηματογράφο ως αυτόνομης τέχνης.

Η θεματική του έργου της Ραφαηλίδου κινείται γύρω από τον θάνατο των ζώων και την καταστροφή του περιβάλλοντος που προκαλείται από τον ανθρωποκεντρισμό. Από το 2014 παράγει έργα βίντεο χωρίς καθόλου ή με ελάχιστο διάλογο και με μη γραμμική αφηγηματική δομή. Χρησιμοποιεί την κινούμενη εικόνα αποδεχόμενη τις συμβάσεις της κινηματογραφικής πρακτικής θέλοντας να εγγράψει μια αίσθηση οικειότητας και καταγωγής σε έναν κόσμο που είναι επικίνδυνος για να “φωτίσει” εκείνα τα φαινόμενα που παραβλέπονται εύκολα στη ροή της πραγματικότητας. Θέλει να τραβήξει την προσοχή σε μια μετα-ανθρώπινη αντίληψη της αντικειμενικότητας. Στα έργα της, η εικόνα ισορροπεί μεταξύ εμπειρικού βιώματος και αυθεντικής αναπαράστασης του χώρου και του γεγονότος. Η εικαστική της γλώσσα βασίζεται στη σιωπή, τη σωματικότητα και την απτότητα των απεικονιζόμενων αντικειμένων ή χαρακτήρων. Στα περισσότερα έργα της Ραφαηλίδου, η αφήγηση ακολουθεί κυκλικά μοτίβα, στα οποία οι μη ανθρώπινες υποστάσεις απεικονίζονται για να αποκαλύψουν πολιτικές και ηθικές διαστάσεις με τη μέθοδο μιας εναλλακτικής αρχαιολογίας. Το έργο *Requiem to a Fatal Incident* (2015) είναι ένα βίντεο πέντε λεπτών. Η σκηνή ενός αυτοκινητιστικού δυστυχήματος, στο οποίο ενεπλάκη ένα φορτηγό που μετέφερε ζωντανά οικόσιτα ζώα, προσεγγίζεται από τη ματιά ενός ηλικιωμένου άντρα. Κανείς άλλος δεν βρίσκεται εκεί. Ο ηλικιωμένος άντρας είναι ο μόνος που διακόπτει την πραγματικότητά του για να αποτίσει φόρο τιμής στα θύματα αυτού του δυστυχήματος και να αναγνωρίσει το στοιχείο του αδίκου.⁸³

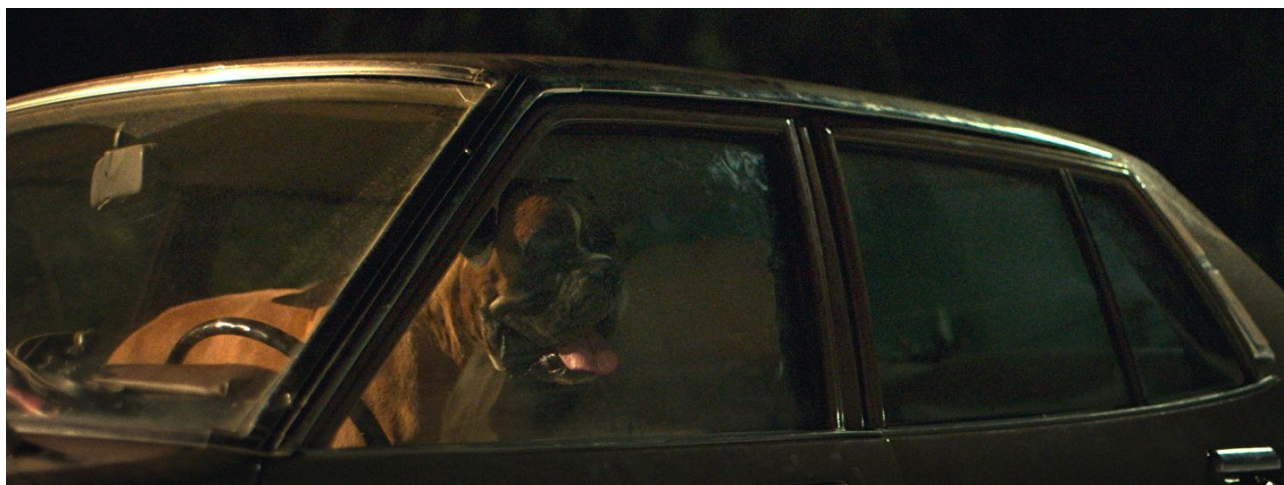
⁸³ Rafailidou, Janis. Interview by Luca Deutinger. LA RIOT, September 29, 2020, <https://lariot.nl/2020/09/29/interview-with-janis-rafailidou-director-of-kala-azar/>



Εικόνα 15: Janis Rafailidou, “*Kala Azar*”, 2020, IFFR 2020, Rotterdam 2020

Το *Kala Azar* (2020) είναι μια κινηματογραφική ταινία δομημένη με τα στοιχεία και τις πρακτικές που η καλλιτέχνη μεταχειρίζεται τα τελευταία χρόνια στα έργα της που προορίζονται για την γκαλερί. Η Ραφαηλίδου αναγνωρίζει τη δυσκολία εγγραφής των παραδοχών της σύγχρονης τέχνης στην κινηματογραφική αίθουσα αλλά και στο κινηματογραφικό δίκτυο διανομής. Η αναγνώριση του εικαστικού αποτελέσματος είναι ευρεία, αλλά το κινηματογραφικό κοινό ζητάει να ανιχνεύσει μοτίβα με τα οποία έχει εξοικειωθεί μέσα σε ένα κινηματογραφικό περιβάλλον που ελάχιστα άλλαξε από τη δεκαετία του 1960 και την περίοδο της κριτικής του από τους Nam June Paik, Andy Warhol, Claes Oldenburg. Επικεντρωμένη στη νοηματοδότηση του έργου μέσω της εικόνας, αδιαφορεί για αυτό που ζητάει το κοινό και ο κόσμος του κινηματογράφου εν γένει και βρίσκεται σε διαρκή διαδικασία αναζήτησης μιας εικαστικής φόρμας που καλύπτει τις ανάγκες της νοηματοδότησης, είναι συνεκτική με το προηγούμενο έργο της και λειτουργεί για εκείνη (Εικ. 15).⁸⁴

⁸⁴ Rafailidou, Janis. Interview by Luca Deutinger. LA RIOT, September 29, 2020, <https://lariot.nl/2020/09/29/interview-with-janis-rafailidou-director-of-kala-azar/>



Εικόνα 16: Janis Rafa, “*Waiting for the Time to Pass*”, 2021, Eye Filmmuseum, Amsterdam 2021

Στο έργο *Waiting for the Time to Pass* (2021) ένα σκυλί είναι μέσα σε ένα σταματημένο αυτοκίνητο. Τα παράθυρα θολώνουν και ακούγεται η ανάσα του ζώου. Ο σκύλος βρίσκεται στο έλεος των ανθρώπων που τον άφησαν να περιμένει (Εικ. 16). Η καλλιτέχνιδα αντιπαραβάλλει τη σκηνή με εικόνες από πρώιμες σοβιετικές διαστημικές πτήσεις στις οποίες υπήρχαν ζώα για πειραματικούς σκοπούς. Το έργο παρήχθη κατά τη διάρκεια του εγκλεισμού λόγω των μέτρων κατά της πανδημίας COVID-19 και η εικόνα ωθεί τον θεατή προς έναν παραλληλισμό των δύο αυτών καταστάσεων που καθρεπτίζονται. Από τη μία μεριά, ένα σκυλί βιώνει την αγωνία της εγκατάλειψης και του εγκλεισμού, και από την άλλη, η αντίστοιχη απόγνωση και αβεβαιότητα που προκαλεί στον άνθρωπο ο επ’ αόριστον εγκλεισμός.⁸⁵

⁸⁵ *Waiting for the Time to Pass* 2021 by Janis Rafa, *Waiting for time to pass*, Eye Filmmuseum, March 9, 2021, <https://www.eyefilm.nl/en/programme/waiting-for-the-time-to-pass/157120>

4.4 Ο Julian Rosenfeldt

Ο John Akomfrah και η Janis Rafa (Τζάνις Ραφαηλίδου) χρησιμοποιούν την εικόνα ως φορέα νοήματος εναλλάσσοντας στοιχεία του κόσμου του κινηματογράφου και της σύγχρονης τέχνης. Στο δίπολο που δημιουργούν οι διαφορετικές προσεγγίσεις των προαναφερθέντων καλλιτεχνών, ο Γερμανός καλλιτέχνης Julian Rosenfeldt κινείται και στους δύο πόλους δημιουργώντας δύο διαφορετικές εκδοχές του *Manifesto* (2015), ώστε να καλύψει και τις δύο συνθήκες θέασης. Το έργο παρουσιάστηκε πρώτα ως βιντεοεγκατάσταση και στη συνέχεια διασκευάστηκε και προωθήθηκε ως κινηματογραφική ταινία μέσα από τα συμβατικά δίκτυα κινηματογραφικής διανομής. Στη μορφή που προορίζεται για την γκαλερί, πρόκειται για μια βιντεοεγκατάσταση που αποτελείται από δεκατρείς οθόνες στις οποίες προβάλλονται ισάριθμες σκηνές με πρωταγωνίστρια την Cate Blanchet (Εικ. 17). Το υλικό θυμίζει κινηματογραφική ταινία, με τη διαφορά ότι το κείμενο που εκφέρει η πρωταγωνίστρια προέρχεται από δεκατρία πολιτικά και καλλιτεχνικά маниφέστα αντλημένα από την ιστορία των κινημάτων. Στην κινηματογραφική μορφή, το ίδιο υλικό προβάλλεται σειριακά όπως μια σπονδυλωτή ταινία που αποτελείται από δεκατρία *tableaux vivants*. Σε αυτό το σημείο, παρατηρούμε ότι η χρήση τους είναι ένας κοινός τόπος για τους τρεις καλλιτέχνες που εξετάζουμε σε αυτό το κεφάλαιο. Η Ραφαηλίδου χρησιμοποιεί *tableaux vivants*, αλλά όχι σε αποκλειστικότητα, ενώ ο Akomfrah τεκμηριώνει τη χρήση τους στις συνεντεύξεις που χρησιμοποιήσαμε για την έρευνα.



Εικόνα 17: Julian Rosenfeldt, “*Manifesto*”, 2015, Holland Festival, Amsterdam 2017

Η μορφή του έργου που προορίζεται για την κινηματογραφική αίθουσα δεν αναπαράγει την εμπειρία της γκαλερί, ούτε αποτελεί μια εκδοχή της εγκατάστασης. Δημιουργώντας αιτιώδεις σχέσεις και μορφοποιώντας την αφηγηματική του ανάπτυξη, ο Rosenfeldt, μεταμορφώνει το

Manifesto σε μια νέα, διαφορετική εμπειρία. Δεν πρέπει να παραβλεφθεί ότι η διεθνής φήμη της Cate Blanchet είναι μια επιλογή του καλλιτέχνη που ωθεί τους φίλους του κινηματογράφου να προσεγγίσουν το έργο ακόμα και ως εγκατάσταση, και τους λάτρεις της σύγχρονης τέχνης να παρακολουθήσουν το έργο στην κινηματογραφική αίθουσα. Ο Rosenfeldt εκμεταλλεύεται την εικόνα της πρωταγωνίστριας ως εκφραστικό εργαλείο που θα συσφίξει τη σχέση της κινούμενης εικόνας με το λόγο, και άρα δίνει την ορμή μανιφέστου στο ίδιο το έργο.⁸⁶

Ο Rosenfeldt χρησιμοποιεί οικεία κινηματογραφικά σχήματα και τακτικές για να εξερευνήσει πολιτισμικές ταυτότητες, μύθους και μοτίβα αλλοτρίωσης. Οι αφηγηματικές του κινήσεις είναι συχνά αμφίσημες και ελλειπτικές, όμως χρησιμοποιεί ακόμη και το χιούμορ για να παρασύρει το κοινό σε οικείους κόσμους που έχουν αλλοιωθεί.⁸⁷ Η θολωμένη εικόνα στην εισαγωγή του έργου αποτελεί μια αναφορά στην κριτική της νεωτερικότητας και της πίστης στην πρόοδο που αντανάκλαται στο Φουτουριστικό Μανιφέστο. Ο Rosenfeldt χρησιμοποιεί την ασάφεια της εικόνας ως συγκεκριμένο πρωτοπορίας. Το ερώτημα που αφορά τη σχέση του λόγου και της δράσης στο Manifesto (2015) μετουσιώνεται στο βασικό ερώτημα της παρούσας έρευνας, που αφορά τη σχέση της εικόνας και του νοήματος. Αναπτύσσονται διάυλοι μεταξύ της κινηματογραφικής εικόνας και των απαγγελλόμενων κειμένων. Μια φράση που εκφέρεται δυνατά ή ήσυχα αφήνει ορατό ίχνος στις δράσεις της ηθοποιού, και ακόμη περισσότερο, η αλληλεπίδραση του κειμένου με την κινούμενη εικόνα επηρεάζει το νόημα των εικόνων ως προς την αντίληψη του θεατή. Η αντιπαραβολή της κινούμενης εικόνας και του απαγγελλόμενου κειμένου τοποθετεί στο νοηματικό κέντρο του έργου τον άνθρωπο με τους προσωπικούς αγώνες, τις αλληλεπιδράσεις και τις πολιτισμικές παραδόσεις του. Ο τρόπος που το κείμενο και η εικόνα συνυπάρχουν δημιουργεί μεταφορικούς συνειρμούς αλλά και αντιθετικά σχήματα. Επίσης, στην εκδοχή της γκαλερί, οι θεατές καλούνται να πειραματιστούν με δικούς τους συνδυασμούς ήχου και εικόνας, καθώς κινούνται μέσα στην εγκατάσταση. Η εικόνα αποτελεί το νέο συγκεκριμένο, μέσα στο οποίο ο λόγος αποκτά ένα σύγχρονο έρεισμα. Η εικόνα και ο λόγος στο έργο προέρχονται από εντελώς διαφορετικούς κόσμους και ατμόσφαιρες. Μια σκηνή από την καθημερινότητα μιας γυναίκας μπορεί να συνδυαστεί με το μανιφέστο της Pop Art του Claes Oldenbourg. Το κείμενο δεν εξηγεί, ούτε υπογραμμίζει την εικόνα. Το έργο, ακολουθώντας ένα πολύπλοκο σύστημα αντιστίξεων, προσφέρει την ρητορική και τον στόμφο ενός αυθεντικού μανιφέστου.⁸⁸

⁸⁶ Hugo Ljungbäck, "From Art Gallery to Movie Theatre: Spectatorship in Julian Rosefeldt's *Manifesto*", University of Wisconsin–Milwaukee, January 10, 2018: 144

⁸⁷ Burcu Dogramaci et al., *Manifesto: a Film Installation in Twelve Scenes*, (London, Koeing Books, 2016), 81.

⁸⁸ Dogramaci et al., *Manifesto*, 83-86.

Παρά τις πολύπλοκες αντιστίξεις για τις οποίες μιλήσαμε, οι θεατές καταφέρνουν να ακολουθήσουν συνειρμούς σχετικά με το πως απαντά αυτό που ακούν σε αυτό που βλέπουν. Ο μονόλογος καταλήγει να γίνει αντιληπτός ως ο εσωτερικός πόλεμος του χαρακτήρα που απεικονίζεται με τον κόσμο γύρω του ή ως προσπάθειά του να επιβιώσει μέσα σε αυτόν τον κόσμο. Συχνά η ενότητα της αφήγησης τίθεται προς αμφισβήτηση και ο “τέταρτος τοίχος” μεταξύ του κοινού και του έργου γίνεται διαπερατός όταν σε κάθε σκηνή η πρωταγωνίστρια αντικρίζει το κοινό κατάματα (Εικ. 18). Όμως, αυτό δεν έχει ως αποτέλεσμα να εξέρχονται οι χαρακτήρες από τον ρόλο τους, αλλά αντίθετα το κοινό να εισέρχεται στον κόσμο του έργου.⁸⁹



Εικόνα 18: Julian Rosenfeldt, “*Manifesto*”, 2017, Modern Films , Berlin 2017

Η “Κοινωνία του Θεάματος” του Guy Debord (1967) έχει προσφέρει κάποιες αντιλήψεις και έννοιες στο παρόν έργο: Οι ανθρώπινες σχέσεις και οι εμπειρίες διαμεσολαβούνται ολοένα και περισσότερο από τις εικόνες. Αυτό το γεγονός οφείλεται στην χρεοκοπία των συλλογικών αφηγημάτων που συντελέστηκε στο τέλος του 20ου αιώνα. Ταυτόχρονα, τόσο η προσφορά περιεχομένου εικόνας, όσο και η δεξαμενή των αποδεκτών της εικόνας αυξήθηκε εκθετικά. Οι πόλοι που χρησιμοποιούν την εικόνα ως εμπορικό εργαλείο αυξάνουν κι εκείνοι την προσπάθεια να ελέγξουν τον όγκο των εικόνων και τον τρόπο που αυτές καταλήγουν στον θεατή/πελάτη. Η βούληση να επικοι-

⁸⁹ Dogramaci et al., *Manifesto*, 86.

νωνηθεί ένα νόημα μέσω της εικόνας γίνεται πιο έκδηλη τις πρώτες δεκαετίες του 21ου αιώνα, ενώ παράλληλα το ίδιο το μήνυμα που επικοινωνείται χάνει την ποιότητα του και την επίδραση που είχε στην κοινή γνώμη, λόγω της πληθώρας ευκαιριών για διανομή οποιουδήποτε υλικού κινούμενης εικόνας μέσω του ίντερνετ. Σε ένα τέτοιο περιβάλλον προσφοράς και ζήτησης εικόνων, το έργο του Rosenfeldt αναζωπυρώνει το ενδιαφέρον για τα μανιφέστα του παρελθόντος και ταυτόχρονα εξερευνεί τι θα σήμαινε για την εποχή μας αν επικοινωνούσαμε τα προτάγματα και τα ιδανικά μας μέσα από μανιφέστα.⁹⁰

⁹⁰ Dogramaci et al., *Manifesto*, 85-87.

5 Συμπεράσματα

Η κινούμενη εικόνα κατάγεται από την κινηματογραφική πρακτική του 20ου αιώνα. Κάθε διαφορετική εφαρμογή της εικόνας σε νέες μορφές τέχνης, όπως η τέχνη του βίντεο και η *gallery film*, έφερε μαζί της ένα μέρος από τις συμβάσεις και τις παραδοχές του κινηματογραφικού κόσμου στα νέα πεδία στα οποία χρησιμοποιήθηκε. Παρατηρούμε ότι ακόμη και σήμερα το μεγαλύτερο μέρος του κοινού προτιμά να παρακολουθεί αφηγηματικά θεάματα και αντιμετωπίζει με δυσπιστία ή αποστροφή τις περισσότερο μινιμαλιστικές ή συνειρμικές εφαρμογές της κινούμενης εικόνας. Με το φαινόμενο των ανθεκτικών στο χρόνο συμβάσεων της θέασης καταπιάστηκαν καλλιτέχνες με σκοπό να αμφισβητήσουν και να κριτικάρουν τις αντιλήψεις που κυριάρχησαν. Έτσι, στις τρεις περιόδους που εξετάστηκαν, οι καλλιτέχνες προσπαθώντας να επιλύσουν το ερώτημα περί ικανότητας της εικόνας να εκφέρει νόημα επιτέθηκαν σε συγκεκριμένες, για κάθε εποχή, παγιωμένες συμβάσεις που οφείλονται στο *medium specificity* της κινούμενης εικόνας. Παράλληλα, ο αγώνας τους να αρθρώσουν κριτική και να δομήσουν την καλλιτεχνική ταυτότητα της εποχής προκάλεσε αισθητικά ρεύματα τα οποία υπαγόρευαν την αμφισβήτηση ή την προσέγγιση σε νόρμες της κινηματογραφικής πρακτικής. Αναλύοντας την εικόνα ως φορέα νοήματος, δεν θα πρέπει να παραγνωρίσουμε ότι αυτή της η λειτουργία έχει άμεση σχέση με την προσέγγιση ή την απομάκρυνση από τα κινηματογραφικά πρότυπα. Κατά την δεκαετία του 1960, με αφορμή την κυκλοφορία της τεχνολογίας του βίντεο, την ραγδαία εξάπλωση της τηλεόρασης και της παρακμής του κινηματογράφου –συγκριτικά με την αίγλη της δεκαετίας του 1950– άρχισε να αναπτύσσεται κριτική ως προς τις κινηματογραφικές φόρμες από τους καλλιτέχνες της *gallery film*. Θέλοντας να αποτινάξουν από την κινούμενη εικόνα το *site specificity* της κινηματογραφικής αίθουσας προχώρησαν σε μια επέκταση του κινηματογράφου στον χώρο της γκαλερί και του μουσείου. Ταυτόχρονα, ο στοχασμός σε σχέση με το περιεχόμενο της εικόνας και την ικανότητά της να επικοινωνεί νοήματα οδήγησε στην απαξίωση των ποιοτήτων της εικόνας. Η ίδια η πρακτική ή η χειρωνακία του γεγονότος της τέχνης απέκτησε περισσότερη αξία από την ίδια την εικόνα και το περιεχόμενό της.

Η επόμενη περίοδος που εξετάζεται στην παρούσα εργασία είναι η δεκαετία του 1990. Αυτή την εποχή καλλιτέχνες όπως η Pipilotti Rist, η Tacita Dean και ο Bill Viola αρχίζουν να επιστρέφουν στη χρήση της εικόνας και να ενδιαφέρονται για τις οπτικές ποιότητες των έργων τους. Είναι η εποχή που η ψηφιακή τεχνολογία έχει επιτρέψει τεράστια παραγωγή έργων βίντεο, έτσι οι γκαλερί κατακλύζονται από κάθε είδους έργα που ακολουθούν τις νέες παραδόσεις της δεκαετίας του 1960. Αυτή η πληθώρα έργων, τα οποία είχαν ένα όριο στην ποιότητα της εικόνας, φαίνεται να ώθησε το ενδιαφέρον των καλλιτεχνών της *gallery film* σε ένα είδος εικόνας που είναι περισσότερο

θελκτικό και περιεκτικό. Παράλληλα, η νέα ψηφιακή εποχή που αρχίζει επηρεάζει τους καλλιτέχνες που αρχίζουν να ασχολούνται ξανά με το φιλμ ως τρόπο διάσωσης του υλικού και της πρακτικής του από τη λήθη. Τη δεκαετία του 1990 οι καλλιτέχνες επιτίθενται στην χρονικότητα της θέασης. Με έργα τα οποία εκτυλίσσονται σε μεγάλους χρόνους, ώστε να αποκλείουν την εξ ολοκλήρου παρακολούθησή τους, στοχάζονται πάνω στο ντελεξιανό παρόν και αποδομούν το υλικό του κινηματογράφου μαζί με τους θεσμούς, το ιδεολογικό του σύστημα και τις χρονικότητες που το διατρέχουν.

Στην τελευταία περίοδο, που ορίζεται από το 2010 και εκτείνεται στο μέλλον, ανακαλύπτουμε πως η πληθώρα κινούμενης εικόνας που είναι διαθέσιμη για κατανάλωση, και ακόμη περισσότερο, οι τρόποι που έχουν εφευρεθεί ώστε ο όγκος του παραγόμενου υλικού να φτάνει στους θεατές μέσω των ψηφιακών τεχνολογιών επικοινωνίας, σήμανε δραστικότερες αλλαγές στη σχέση των καλλιτεχνών με την κινούμενη εικόνα. Παρατηρείται ότι η επιστροφή της εικόνας ως φορέα νοήματος εδραιώνεται στη συνείδηση των καλλιτεχνών, του κοινού, των κριτικών και των επιμελητών. Η εμπιστοσύνη που αποκαθίσταται δεν είναι άσχετη με το γεγονός ότι το ίδιο το κοινό είναι περισσότερο εξοικειωμένο με τη γλώσσα της κινούμενης εικόνας και με την οπτική επικοινωνία εν γένει. Προσεγγίζοντας ακόμη περισσότερο την αισθητική του κινηματογράφου, τα έργα της τελευταίας δεκαετίας έχουν ανοίξει δρόμους για μια διαφορετική αντιμετώπιση του *spectatorship* και του *medium specificity*. Συναντούμε κινηματογραφικά έργα που προβάλλονται στο περιβάλλον της γκαλερί, αλλά και έργα *gallery film* που βρίσκουν τον δρόμο τους μέσα από την κινηματογραφική θέαση και διανομή. Το μεγαλύτερο επίτευγμα των καλλιτεχνών αυτής της εποχής είναι ότι ξεπερνούν την αυτοαναφορικότητα και την ενδοσκοπήση, για να ασχοληθούν με ζητήματα που αφορούν κοινωνικές ομάδες ή περιβαλλοντικά προτάγματα. Η στροφή προς μια συλλογικοποιημένη απεύθυνση με τη μορφή οπτικής επικοινωνίας, τελικά υπαγορεύει την επιστροφή της εικόνας και την εμπιστοσύνη στις επικοινωνιακές ιδιότητες της, ώστε να καταφέρουν να επικοινωνηθούν τα νοήματα που αποτέλεσαν την αφορμή για τη δράση του καλλιτέχνη.

Σήμερα ζούμε το τέλος της εποχής του υλικού θανάτου της κινούμενης εικόνας και γινόμαστε μάρτυρες της αναγέννησής της. Μέσω της απομάκρυνσης από την υλικότητα των μέσων, οι καλλιτέχνες αποκαθιστούν την εμπιστοσύνη τους σχετικά με την επιδραστικότητα της εικόνας ως φορέα νοήματος και αντιλαμβάνονται την αφήγηση ως προϊόν διάδρασης μεταξύ του έργου και του θεατή. Έτσι, η εικόνα παρέχει έναν νοητικό χάρτη που με τη συμβολή του θεατή μπορεί να μετασχηματιστεί σε αφήγηση η οποία έχει ξεκάθαρα προσωπικά και υποκειμενικά χαρακτηριστικά.

6 Βιβλιογραφικές αναφορές

Έντυπες πηγές

Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Από την μινιμαλιστική στην εννοιολογική τέχνη* (Αθήνα: Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, 2006)

A.L. Rees, Duncan White, Steven Ball and David Curtis, “Expanded Cinema: Art, Performance, Film”, (London: TATE, 2011)

Andrew V. Uroskie, *Between the Black Box and the White Cube: expanded cinema and postwar art*, (Chicago: The University of Chicago Press, 2014)

Berys Gaut, *A Philosophy of Cinematic Art*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2010)

Burcu Dogramaci et al., *Manifesto: a Film Installation in Twelve Scenes*, (London, Koeing Books, 2016)

Catherine Fowler, ‘Room for experiment: gallery films and vertical time from Maya Deren to Eija Liisa Ahtila’, *Screen*, volume 45, issue 4, (Winter 2004), pp 324–343

Chrissie Iles, ‘Between the Still and Moving image’, in *Into the Light: The Projected Image in American Art, 1964–1977* (New York: Whitney Museum of American Art, 2001)

David Campany, *The Cinematic*, (London: Whiteparcel, 2007)

Erika Balsom, ‘Original Copies: How Film and Video Became Art Objects’, *Cinema Journal*, volume 53, issue 1, (Fall 2013), pp 110-114

Erika Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013)

Guy Louis Debord, *Η κοινωνία του θεάματος*, μετ./επ. Γιώργος-Ίκαρος Μπαμπασάκης (Αθήνα: Μεταίχμιο, 2016)

Hal Foster et al., *Η τέχνη από το 1900*, μετ./επ. Ιουλία Τσολακίδου/Δήμητρα Ασημακοπούλου (Αθήνα: Επίκεντρο, 2007)

Henri Bergson, *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, 6th ed. (Edinburgh: RIVERSIDE PRESS, 1950)

Hugo Ljungbäck, ‘From Art Gallery to Movie Theatre: Spectatorship in Julian Rosefeldt’s Manifesto’, *AM Journal of Art and Media Studies*, issue 15, (Spring 2018) pp 135-146

- Immanuel Kant, *Critique of Judgment*. (London: Macmillan, 1951)
- Gilles Deleuze, *Cinema II: The Time-Image*, (London: Bloomsbury, 2013)
- Kate Mondloch, *Screens: Viewing Media installation Art*, (Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2010)
- Laura Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', *Screen*, volume 16, issue 3, (Autumn 1975), pp 6–18
- Maeve Connolly, *The Place of Artists' Cinema: Space, Site and Screen* (Bristol: Intellect Books, 2009)
- Margaret Morse, 'Video Installation Art: The Body, the Image, and the space-in-Between' ,in *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, (New York: Aperture in association with the Bay Area Video Coalition, 1990)
- Margaret Morse, *Virtualities: Television, Media Art, and Cyberculture* (Indiana: Bloomington, 1998)
- Nadja Rottner, "Oldenburg's Moveyhouse: Performing a Cinema without Film", *Oxford Art Journal*, volume 35, issue 1, (Spring 2012) pp 1–18
- Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, (London: Thames & Hudson, 1999).
- Tacita Dean, 'Analogue' in *Tacita Dean*, Exhibition Catalogue, eds. Christina Kennedy and Georgina Jackson, (Dublin: Dublin City Gallery The Hugh Lane, 2006)
- Yannis Tzioumakis, *American Independent Cinema: An Introduction*, (Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd, 2006)

Διαδικτυακές Πηγές

- "Expanded cinema" , TATE, publised April 5, 2017, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/e/expanded-cinema>
- "Revisions - Zen for Film", Artforum International Magazine, last modified March 25, 2016, <https://www.artforum.com/print/201603/revisions-zen-for-film-58105>

“The Unilever Series: turbine generation Internationally linking schools and galleries through contemporary art” , TATE, published December 16, 2016, <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/unilever-series-turbinegeneration>

Akomfrah, John. Interview by Devika Girish. Caligari, April 6, 2021, <https://caligaripress.com/John-Akomfrah-interviewed-by-Devika-Girish>

Annette Kuhn and Guy Westwel, “A Dictionary of Film Studies” , Oxford University Press, 2012, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199587261.001.0001/acref9780199587261-e-0674>

Barbara London, “Projects: Steve McQueen”, *MoMA*, No. 26 (Autumn 1997): 17, <https://www.jstor.org/stable/4381366>

Emma Bee Bernstein, “Theories of Media :: Keywords Glossary :: medium_specificity”, The University of Chicago Press, published March 5, 2012, <http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/specificity.htm>

Henri Neuendorf, “John Akomfrah on the Tricky Line Between Art and Cinema”, artnet, July 4, 2016, <https://news.artnet.com/art-world/john-akomfrah-interview-lisson-gallery-527192>

Henri Neuendorf, “John Akomfrah on the Tricky Line Between Art and Cinema”, artnet, July 4, 2016, <https://news.artnet.com/art-world/john-akomfrah-interview-lisson-gallery-527192>

Nam June Paik, ‘Zen for Film’, 1965, MoMA, last modified April 25, 2021, <https://www.moma.org/collection/works/128108>

Rafailidou, Janis. Interview by Luca Deutinger. LA RIOT, September 29, 2020, <https://lariot.nl/2020/09/29/interview-with-janis-rafailidou-director-of-kala-azar/>

Shaun Wilson, “The New New: video art in the 21st century”, NeMe, March 15, 2007, <https://www.neme.org/texts/the-new-new>

Waiting for the Time to Pass 2021 by Janis Rafa, *Waiting for time to pass*, Eye Filmmuseum, Μάρτιος 9, 2021, <https://www.eyefilm.nl/en/programme/waiting-for-the-time-to-pass/157120>

Φιλμογραφία

Charles Reisner and Buster Keaton, *Steamboat Bill, Jr.* 1928. New York City, 2 Entertain Video, 2006. Video

Hitchcock Alfred, *Psycho*. 1960. New York City, Universal Pictures Home Entertainment, 2020. DVD

Janis Rafailidou, *Kala Azar*. 2020. Rotterdam, International Film Festival Rotterdam, 2020. Theater

Julian Rosenfeldt, *Manifesto*. 2017. Berlin, I Wonder Pictures, 2018. Theater