

ΙΣΩΣ Η ΠΙΟ ΤΟΛΜΗΡΗ, ΞΕΚΑΘΑΡΗ ΚΑΙ ΕΥΡΕΩΣ ΑΠΟΔΕΚΤΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΟΥ ΠΩΣ Η ΤΕΧΝΗ ΕΜΠΛΕΚΕΤΑΙ ΜΕ ΤΟΝ ΚΑΠΙΤΑΛΙΣΜΟ.
PARIS REVIEW

JOHN BERGER

Η
ΕΙΚΟΝΑ

ΚΑΙ

ΤΟ
ΒΛΕΜΜΑ

50 ΧΡΟΝΙΑ
ΑΠΟ ΤΗΝ
ΠΡΩΤΗ ΕΚΔΟΣΗ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: ΕΙΡΗΝΗ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ

ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ

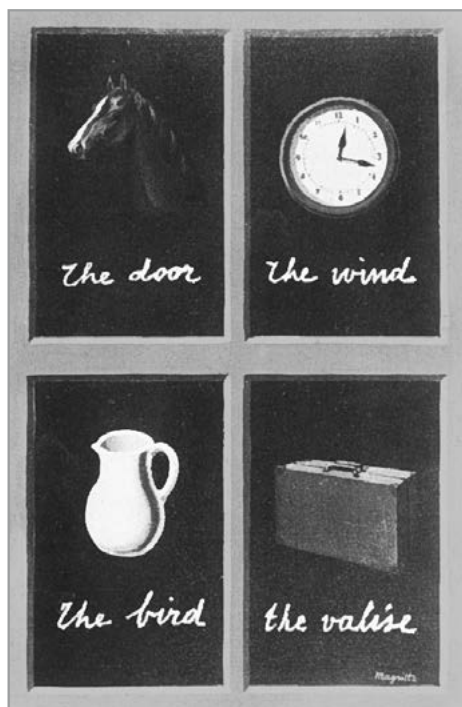
Περιεχόμενα

Σημείωμα προς τον αναγνώστη	7
Δοκίμιο 1	9
Δοκίμιο 2	49
Δοκίμιο 3	59
Δοκίμιο 4	89
Δοκίμιο 5	107
Δοκίμιο 6	151
Δοκίμιο 7	167
Κατάλογος αναπαραγόμενων έργων.....	203

Η οπτική αντίληψη προηγείται των λέξεων. Το παιδί βλέπει και αναγνωρίζει πριν μπορέσει να μιλήσει.

Υπάρχει όμως και μια άλλη έννοια κατά την οποία η οπτική αντίληψη προηγείται των λέξεων. Η οπτική αντίληψη είναι εκείνη που καθορίζει τη θέση μας στον κόσμο που μας περιβάλλει· ερμηνεύουμε αυτόν τον κόσμο με λέξεις, αλλά οι λέξεις δεν μπορούν ποτέ να αναιρέσουν το γεγονός ότι περιβαλλόμαστε από αυτόν. Η σχέση μεταξύ του τι βλέπουμε και του τι γνωρίζουμε δεν είναι ποτέ συγκεκριμένη. Κάθε βράδυ βλέπουμε τον Ήλιο να δύει. *Γνωρίζουμε* πως η Γη απομακρύνεται από αυτόν. Ωστόσο, η γνώση, η ερμηνεία, δεν αντιστοιχεί ποτέ ακριβώς στο θέαμα. Ο σουρεαλιστής ζωγράφος Magritte σχολίασε αυτό το πάντα παρόν χάσμα μεταξύ λέξεων και παρατήρησης σε έναν πίνακα με τίτλο *Το κλειδί των ονείρων* (εικόνα σελ. 10).

Ο τρόπος με τον οποίο βλέπουμε τα πράγματα επηρεάζεται από αυτά που γνωρίζουμε ή πιστεύουμε. Στον Μεσαίωνα, όταν οι άνθρωποι πίστευαν στη φυσική ύπαρξη της Κόλασης, η θέα της φωτιάς πρέπει να σήμαινε κάτι διαφορετικό από αυτό που σημαίνει σήμερα. Ωστόσο, η ιδέα τους για την Κόλαση οφειλόταν σε μεγάλο βαθμό στη θέα της φωτιάς που έκαιγε και της στάχτης που άφηνε πίσω – καθώς επίσης και στην εμπειρία τους από τον πόνο των εγκαυμάτων.



Το κλειδί των ονείρων του Magritte, 1898-1967

Όταν είμαστε ερωτευμένοι, η θέα του αγαπημένου έχει μια αρτιότητα την οποία δεν μπορεί να εκφράσει καμία λέξη και κανένας εναγκαλισμός: μια αρτιότητα που μόνο η ερωτική πράξη μπορεί προσωρινά να στεγάσει.

Εντούτοις, αυτού του είδους η οπτική αντίληψη που προηγείται των λέξεων, και την οποία οι λέξεις δεν μπορούν ποτέ να καλύψουν, δεν αποτελεί ζήτημα μηχανικής αντίδρασης στα ερεθίσματα. (Με αυτόν τον τρόπο μπορεί να γίνει αντιληπτή μόνο εάν απομονώσει κά-

ποιος το μικρό εκείνο κομμάτι της διαδικασίας που αφορά τον αμφιβληστροειδή χιτώνα του ματιού.) Βλέπουμε μόνο εκείνο που κοιτάζουμε. Το κοιτάζειν αποτελεί μια πράξη επιλογής. Ως αποτέλεσμα αυτής της πράξης, εκείνο που βλέπουμε μπαίνει στο οπτικό μας πεδίο – μολονότι όχι αναγκαστικά σε απόσταση που φτάνει το χέρι μας. Το να αγγίξει κάποιος κάτι σημαίνει να τοποθετήσει τον εαυτό του σε σχέση με αυτό. (Κλείστε τα μάτια, κινηθείτε μέσα στο δωμάτιο και προσέξτε πώς η δυνατότητα της αφής μοιάζει με μια στατική, περιορισμένη μορφή όρασης.) Ποτέ δεν κοιτάμε μόνο ένα πράγμα· κοιτάμε πάντα τη σχέση ανάμεσα στα πράγματα και στον εαυτό μας. Η όρασή μας είναι διαρκώς ενεργή, διαρκώς κινούμενη, διατηρώντας συνεχώς τα πράγματα σε έναν κύκλο γύρω από αυτήν, συνιστώντας εκείνο που είναι παρόν για εμάς όπως είμαστε.

Λίγο αφότου είμαστε ικανοί να δούμε, συνειδητοποιούμε πως μπορούν επίσης να μας δουν. Το μάτι του άλλου συνδυάζεται με το δικό μας μάτι για να καταστήσει απολύτως σαφές το γεγονός ότι αποτελούμε κομμάτι του ορατού κόσμου.

Εάν δεχτούμε ότι μπορούμε να δούμε τον λόφο εκεί πέρα, αντιλαμβανόμαστε επίσης πως από εκείνον τον λόφο μπορούμε να γίνουμε ορατοί. Ο αμοιβαίος χαρακτήρας της όρασης είναι πιο θεμελιώδης από εκείνον του εκφερόμενου διαλόγου. Και συχνά ο διάλογος αποτελεί μια προσπάθεια λεκτικής απόδοσης αυτού του πράγματος – μια προσπάθεια ερμηνείας του τρόπου με τον οποίο, είτε μεταφορικά είτε κυριολεκτικά, «βλέπεις εσύ τα πράγματα» και μια προσπάθεια ανακάλυψης του πώς «τα βλέπει ο άλλος».

Με την έννοια που χρησιμοποιούμε τη λέξη σε αυτό το βιβλίο, όλες οι εικόνες είναι ανθρώπινα δημιουργήματα.

Μια εικόνα αποτελεί μια θέαση που έχει ανακατασκευαστεί και αναπαραχθεί. Συνιστά ένα επιφανόμενο, ή μια ομάδα από επιφανό-



μενα, που έχει αποσπαστεί από τον χώρο και τον χρόνο όπου εμφανίστηκε και διατηρήθηκε αρχικά – για κάποια λεπτά ή για κάποιους αιώνες. Κάθε εικόνα ενσωματώνει έναν τρόπο θέασης. Ακόμα και μια φωτογραφία. Διότι οι φωτογραφίες δεν αποτελούν, όπως υποθέτουμε συχνά, μια μηχανική καταγραφή. Κάθε φορά που κοιτάζουμε μια φωτογραφία, έχουμε συνείδηση, όσο αμυδρή κι αν είναι, του φωτογράφου που έχει επιλέξει αυτή τη θέαση από μια απειρία άλλων πιθανών θεάσεων. Αυτό ισχύει ακόμα και για τις πιο συνηθισμένες οικογενειακές φωτογραφίες. Ο τρόπος θέασης του φωτογράφου αντανakλάται στην επιλογή του αντικειμένου του. Ο τρόπος θέασης του

ζωγράφου ανασκευάζεται από τα σημάδια που χαράσσει στον καμβά ή στο χαρτί. Ωστόσο, μολονότι κάθε εικόνα ενσωματώνει έναν τρόπο θέασης, η αντίληψη ή η εκτίμησή μας για μια εικόνα εξαρτάται επίσης από τον δικό μας τρόπο θέασης. (Μπορεί, για παράδειγμα, η Σίλα να είναι ένα πρόσωπο ανάμεσα σε είκοσι* για τους δικούς μας λόγους όμως, εκείνη είναι που προσέχουμε.)

Οι εικόνες φτιάχτηκαν αρχικά για να αναπαραστήσουν την παρουσία κάποιου πράγματος που ήταν απόν. Σταδιακά, έγινε προφανές πως μια εικόνα μπορούσε να διαρκέσει περισσότερο από εκείνο που αναπαριστούσε* έδειχνε τότε πώς έμοιαζε κάποτε κάτι ή κάποιος – και επομένως, εμμέσως, πώς αυτό το αντικείμενο το έβλεπαν κάποτε οι άλλοι. Αργότερα η συγκεκριμένη άποψη του δημιουργού της εικόνας αναγνωρίστηκε επίσης ως μέρος της καταγραφής. Η εικόνα μετατράπηκε σε μια καταγραφή του τρόπου με τον οποίο ο Χ είχε δει τον Ψ. Αυτό ήταν το αποτέλεσμα μιας αυξανόμενης συνείδησης της ατομικότητας, που συνόδευε μια αυξανόμενη συνειδητοποίηση της ιστορίας. Θα ήταν βιαστικό να προσπαθήσουμε να χρονολογήσουμε με ακρίβεια αυτή την τελευταία εξέλιξη. Σίγουρα όμως στην Ευρώπη μια τέτοια συνειδητοποίηση υπήρχε από τις αρχές της Αναγέννησης.

Κανένα άλλο είδος λειψάνου ή κειμένου του παρελθόντος δεν μπορεί να προσφέρει μια τόσο άμεση μαρτυρία σχετικά με τον κόσμο που περιέβαλλε άλλους ανθρώπους σε διαφορετικές εποχές. Υπό αυτή την έννοια, οι εικόνες είναι ακριβέστερες και πλουσιότερες από την λογοτεχνία. Αυτή η παραδοχή δεν ακυρώνει τον εκφραστικό ή φαντασιακό χαρακτήρα της τέχνης προσδίδοντάς της απλώς ρόλο ντοκουμέντου* όσο πιο ευφάνταστο είναι ένα έργο τόσο πιο βαθιά μάς επιτρέπει να μοιραστούμε την εμπειρία του ορατού από τον καλλιτέχνη.

Ωστόσο, όταν μια εικόνα παρουσιάζεται ως έργο τέχνης, ο τρόπος με τον οποίο την κοιτούν οι άνθρωποι επηρεάζεται από μια ολόκληρη σειρά επίκτητων παραδοχών σχετικά με την τέχνη. Οι παραδοχές αυτές αφορούν:

την ομορφιά
 την αλήθεια
 τη διάνοια
 τον πολιτισμό
 τη μορφή
 το status
 το γούστο κτλ.

Πολλές από αυτές τις παραδοχές δεν συνάδουν πλέον με τον κόσμο όπως είναι σήμερα. (Η έννοια του «κόσμου όπως είναι» δεν συνιστά ένα απλό αντικειμενικό γεγονός, περιλαμβάνει και τη συνειδητοποίηση). Σε σχέση με την αλήθεια του παρόντος, αυτές οι παραδοχές συσκοτίζουν το παρελθόν. Το συσκοτίζουν περισσότερο από όσο το αποσαφηνίζουν. Το παρελθόν δεν είναι ποτέ εκεί περιμένοντας να ανακαλυφθεί, να αναγνωρισθεί γι' αυτό ακριβώς που είναι. Η ιστορία συνίσταται πάντα στη σχέση μεταξύ ενός παρόντος και του παρελθόντος του. Επομένως ο φόβος του παρόντος οδηγεί στη συσκοτίιση του παρελθόντος. Το παρελθόν δεν υφίσταται για να ζούμε σε αυτό· αποτελεί μια δεξαμενή συμπερασμάτων από την οποία αντλούμε προκειμένου να δράσουμε. Η πολιτισμική συσκοτίιση του παρελθόντος εμπεριέχει μια διπλή απώλεια. Τα έργα τέχνης καθίστανται αδικαιολόγητα απόμακρα. Και το παρελθόν μάς προσφέρει λιγότερα συμπεράσματα για να επαληθευτούν στην πράξη.

Όταν «βλέπουμε» ένα τοπίο, τοποθετούμαστε μέσα σε αυτό. Εάν

«βλέπαμε» την τέχνη του παρελθόντος, θα τοποθετούσαμε τον εαυτό μας μέσα στην ιστορία. Όταν αποκλειόμαστε από το να τη δούμε, στερούμαστε την ιστορία η οποία μας ανήκει. Ποιος ωφελείται από αυτή την αποστέρση; Σε τελική ανάλυση η τέχνη του παρελθόντος συσκοτίζεται εξαιτίας τού ότι μια προνομιούχα μειοψηφία αγωνίζεται να εφεύρει μια ιστορία που θα μπορεί αναδρομικά να δικαιολογήσει τον ρόλο των κυρίαρχων τάξεων, ενώ μια τέτοια δικαιολόγηση δεν μπορεί πλέον να έχει νόημα σήμερα. Κι έτσι, αναπόφευκτα, τη συσκοτίζει.

As δούμε ένα τυπικό παράδειγμα μιας τέτοιας συσκότισης. Πρόσφατα εκδόθηκε μια δίτομη μελέτη* για τον Frans Hals, η οποία αποτελεί και το πιο έγκυρο έργο γι' αυτόν τον ζωγράφο μέχρι σήμερα. Ως βιβλίο εξειδικευμένο πάνω στην ιστορία της τέχνης, δεν είναι ούτε καλύτερο ούτε χειρότερο από τον μέσο όρο.

Οι δύο τελευταίοι σπουδαίοι πίνακες του Frans Hals (βλ. σελ. 16) απεικονίζουν τους άντρες και τις γυναίκες επιτρόπους, αντίστοιχα, ενός πτωχοκομείου για ηλικιωμένους στην ολλανδική πόλη Χάαρλεμ του 17ου αιώνα. Πρόκειται για πορτρέτα που φιλοτεχνήθηκαν ύστερα από επίσημη ανάθεση. Ο Hals, ένας ηλικιωμένος άντρας πάνω από 80 ετών, ήταν πάμπτωχος. Το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του το έζησε μέσα στα χρέη. Τον χειμώνα του 1664, τη χρονιά που άρχισε να ζωγραφίζει αυτούς τους πίνακες, του παραχωρήθηκαν τρία φορτία τύρφης από δημόσια φιλανθρωπία, αλλιώς θα είχε πεθάνει από το κρύο. Αυτοί που του πόζαραν τώρα ήταν διαχειριστές τέτοιων δημόσιων φιλανθρωπιών.

Ο συγγραφέας καταγράφει αυτά τα γεγονότα και στη συνέχεια υποστηρίζει σαφώς πως θα ήταν λάθος να δούμε στους πίνακες οποια-

* Seymour Slive, *Frans Hals*, Phaidon, London 1970.



Επίτροποι του Γηροκομείου του Frans Hals, 1580-1666



Γυναίκες επίτροποι του Γηροκομείου του Frans Hals, 1580-1666

δήποτε κριτική για τα πρόσωπα. Δεν υπάρχουν ενδείξεις, λέει, ότι ο Hals τούς ζωγράφισε με ένα αίσθημα πικρίας. Ο συγγραφέας, ωστόσο, τους θεωρεί αξιοσημείωτα έργα τέχνης και εξηγεί το γιατί. Εδώ γράφει για τις επιτρόπους:

Όλες οι γυναίκες μάς μιλούν για την ανθρώπινη κατάσταση με την ίδια σημασία. Όλες οι γυναίκες ξεχωρίζουν με την ίδια καθαρότητα μπροστά από μια *τεράστια* σκούρα επιφάνεια, ωστόσο συνδέονται από μια στέρα ρυθμική διάταξη και από τη χαμηλή διαγώνια δομή που σχηματίζεται από τα κεφάλια και τα χέρια τους. Ανεπαίσθητες διαφοροποιήσεις στο βάθος και στη φωτεινότητα των μαύρων συνεισφέρουν στην *αρμονική μείξη* του συνόλου και σχηματίζουν μια *αξέχαστη αντίθεση* με τα έντονα λευκά και τις ζωηρές αποχρώσεις της σάρκας όπου οι ελεύθερες πινελιές φτάνουν σε μια *κορύφωση δύναμης και εύρους*. (Τα πλάγια δικά μας.)

Η συνθετική ενότητα ενός πίνακα συνεισφέρει θεμελιωδώς στη δύναμη της εικόνας του. Είναι λογικό να μελετά κανείς τη σύνθεση ενός πίνακα. Εδώ όμως η σύνθεση αναλύεται σαν να αποτελούσε η ίδια το συναισθηματικό φορτίο του πίνακα. Όροι όπως *αρμονική μείξη*, *αξέχαστη αντίθεση*, *κορύφωση δύναμης και εύρους* μεταφέρουν το συναίσθημα που προκαλείται από την εικόνα από το επίπεδο της βιωμένης εμπειρίας σε εκείνο της ουδέτερης «εκτίμησης της τέχνης». Κάθε σύγκρουση εξαφανίζεται. Το μόνο που μένει είναι η αμετάβλητη «ανθρώπινη κατάσταση» και ο πίνακας εκλαμβάνομενος ως ένα εξόχως κατασκευασμένο αντικείμενο.

Πολύ λίγα πράγματα είναι γνωστά τόσο για τον Hals όσο και για τους επιτρόπους που του έκαναν την ανάθεση. Δεν είναι δυνατόν να

συλλέξουμε ενδείξεις που να προσδιορίζουν τις σχέσεις τους. Υπάρχει όμως η ένδειξη που αποτυπώνεται στους ίδιους τους πίνακες: η ένδειξη μιας ομάδας ανδρών και μιας ομάδας γυναικών όπως τους είδε κάποιος άλλος, ο ζωγράφος. Μελετήστε τη και κρίνετε μόνοι σας.



Ο ιστορικός τέχνης φοβάται τέτοιες ευθείες κρίσεις:

Όπως και σε τόσους άλλους πίνακες του Hals, η διεισδυτική απόδοση των χαρακτήρων μάς πλανεύει τόσο, που σχεδόν μας κάνει να πιστέψουμε πως γνωρίζουμε τα ιδιαίτερα γνωρίσματα της προσωπικότητας, ακόμα και τις συνήθειες των αντρών και των γυναικών που απεικονίζονται.

Τι εννοεί με το «μας πλανεύει»; Δεν πρόκειται για τίποτα περισσότερο από την επίδραση που μας ασκούν οι πίνακες. Επιδρούν επάνω μας εξαιτίας του ότι αποδεχόμαστε τον τρόπο με τον οποίο ο Hals έβλεπε τα μοντέλα του. Δεν αποδεχόμαστε αυτόν τον τρόπο αθώα. Τον αποδεχόμαστε στον βαθμό που ανταποκρίνεται στη δική μας παρατήρηση των ανθρώπων, των κινήσεων, των προσώπων, των θεσμών. Αυτό είναι δυνατόν διότι εξακολουθούμε να ζούμε σε μια κοινωνία παρόμοιων κοινωνικών σχέσεων και ηθικών αξιών. Και είναι αυτό ακριβώς που δίνει στους πίνακες την ψυχολογική και κοινωνική τους ένταση. Αυτό είναι –και όχι η δεξιοτεχνία του «πλανευτή» ζωγράφου– που μας πείθει πως *μπορεί* να γνωρίζουμε τους ανθρώπους που απεικονίζονται.

Ο συγγραφέας συνεχίζει:

Για πολλούς κριτικούς αυτό το πλάνεμα ήταν απολύτως επιτυχές. Έχει υποστηριχθεί, για παράδειγμα, πως ο επίτροπος με το



πλατύγυρο καπέλο, που μετά βίας καλύπτει τα μακριά ίσια μαλλιά του, και του οποίου το βλέμμα δεν εστιάζεται, απεικονίζεται μεθυσμένος.

Αυτό, υποστηρίζει, αποτελεί συκοφαντία. Ισχυρίζεται πως ήταν μόδα εκείνη την εποχή να φοριούνται τα καπέλα στραβά. Επικαλείται απόψεις γιατρών για να αποδείξει πως η έκφραση του επιτρόπου θα μπορούσε κάλλιστα να είναι αποτέλεσμα κάποιας παράλυσης του προσώπου. Επιμένει πως ο πίνακας δεν θα γινόταν αποδεκτός από τους επιτρόπους εάν ένας από αυτούς απεικονιζόταν μεθυσμένος. Θα μπορούσε κανείς να συνεχίσει τη συζήτηση σχετικά με όλα αυτά επί σελίδες. (Οι άντρες στην Ολλανδία του 17ου αιώνα φορούσαν το καπέλο τους στραβά προκειμένου να φαίνονται περιπετειώδεις τύποι και λάτρεις των ηδονών. Το πολύ ποτό ήταν μια αποδεκτή πρακτική. Κτλ., κτλ.) Μια τέτοια συζήτηση όμως θα μας απομάκρυνε ακόμα περισσότερο από τη μόνη αντιπαράθεση που έχει σημασία και την οποία ο συγγραφέας είναι αποφασισμένος να αποσιωπήσει.

Σε αυτή την αντιπαράθεση οι άντρες και οι γυναίκες επίτροποι στέκονται απέναντι στον Hals, έναν πάμπτωχο ηλικιωμένο ζωγράφο που έχει χάσει τη φήμη του και ζει από τις δημόσιες φιλανθρωπίες· εκείνος τους εξετάζει μέσα από τα μάτια ενός απόρου που πρέπει ωστόσο να είναι αντικειμενικός, π.χ. πρέπει να ξεπεράσει την οπτική του ως απόρου. Εκεί έγκειται το δράμα αυτών των πινάκων. Το δράμα μιας «αξέχαστης αντίθεσης».

Η συσκότιση έχει πολύ μικρή σχέση με το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται. Η συσκότιση έγκειται στη διαδικασία της αποφυγής ερμηνείας εκείνου που θα μπορούσε διαφορετικά να είναι εμφανές. Ο Hals ήταν ο πρώτος καλλιτέχνης πορτρέτων ο οποίος ζωγράφισε τους νέους χαρακτήρες και τις νέες εκφράσεις που δημιουργήθηκαν από

τον καπιταλισμό. Έκανε με εικονιστικούς όρους ό,τι έκανε ο Balzac δύο αιώνες αργότερα στη λογοτεχνία. Εντούτοις, ο συγγραφέας του έγκυρου έργου σχετικά με αυτούς τους πίνακες συνοψίζει το επίτευγμα του καλλιτέχνη αναφερόμενος στη...

σταθερή προσήλωση του Hals στην προσωπική του οπτική, που εμπλουτίζει την αντίληψή μας για τους συνανθρώπους μας και εντείνει το δέος μας για τη διαρκώς αυξανόμενη δύναμη των ισχυρών παρορμήσεων που τον κατέστησαν ικανό να μας δώσει μια κοντινή άποψη των ζωτικών δυνάμεων της ζωής.

Αυτό σημαίνει συσκότιση.

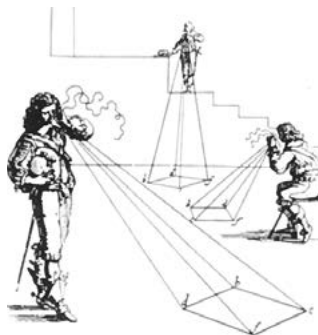
Προκειμένου να αποφύγουμε τη συσκότιση του παρελθόντος (που θα μπορούσε κάλλιστα να υποστεί ψευδο-μαρξιστικό φανακισμό), ας εξετάσουμε τώρα την ιδιαίτερη σχέση που υπάρχει, σε ό,τι έχει να κάνει με τις ζωγραφικές εικόνες, μεταξύ παρόντος και παρελθόντος. Εάν είμαστε σε θέση να δούμε το παρόν σχετικά ξεκάθαρα, θα θέσουμε τα σωστά ερωτήματα σχετικά με το παρελθόν.

Σήμερα βλέπουμε την τέχνη του παρελθόντος όπως δεν την είδε κανείς ποτέ πριν. Στην πραγματικότητα την αντιλαμβανόμαστε με διαφορετικό τρόπο.

Αυτή η διαφορά μπορεί να αναδειχθεί με το πώς αντιλαμβάνονταν άλλοτε την προοπτική. Η σύμβαση της προοπτικής, που υπάρχει μόνο στην ευρωπαϊκή τέχνη και που πρωτοκαθιερώθηκε στις αρχές της Αναγέννησης, επικεντρώνει τα πάντα στη ματιά του παρατηρητή. Μοιάζει με τη φωτεινή δέσμη ενός φάρου – μόνο που, αντί το φως να ταξιδεύει προς τα έξω, τα φαινόμενα κατευθύνονται προς τα μέσα. Οι

συμβάσεις αποκαλούσαν αυτά τα φαινόμενα *πραγματικότητα*. Η προοπτική καθιστά το μάτι επίκεντρο του ορατού κόσμου. Τα πάντα συγκλίνουν στο μάτι σαν στο σημείο φυγής του απείρου. Ο ορατός κόσμος δομείται για τον θεατή, όπως το σύμπαν πιστευόταν κάποτε πως ήταν δομημένο για τον Θεό.

Σύμφωνα με τη σύμβαση της προοπτικής, δεν υπάρχει οπτική αμοιβαιότητα. Δεν χρειάζεται ο Θεός να τοποθετηθεί σε σχέση με τους άλλους: είναι ο ίδιος η κατάσταση. Η εγγενής αντίφαση της προοπτικής ήταν πως δομούσε όλες τις εικόνες της πραγματικότητας έτσι ώστε να απευθύνονται σε έναν μόνο θεατή, ο οποίος, σε αντίθεση με τον Θεό, μπορούσε να βρίσκεται σε ένα μέρος κάθε φορά.

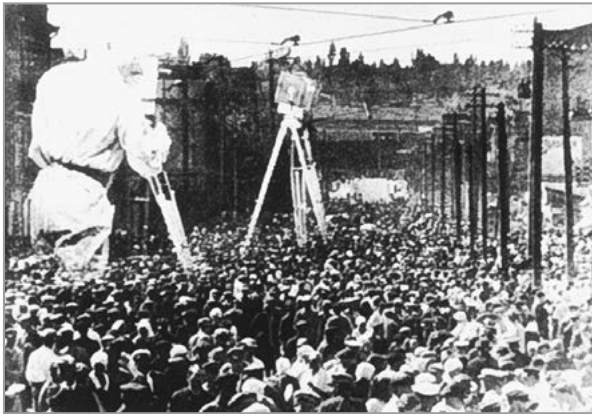


Μετά την εφεύρεση της φωτογραφικής μηχανής αυτή η αντίφαση έγινε σταδιακά εμφανής.

Είμαι ένα μάτι. Ένα μηχανικό μάτι. Εγώ, η μηχανή, σου δείχνω τον κόσμο έτσι όπως μόνο εγώ μπορώ να τον δω. Απελευθερώνομαι τώρα και για πάντα από την ανθρώπινη ακινησία. Βρίσκομαι σε διαρκή κίνηση. Πλησιάζω τα αντικείμενα και απο-

μακρύνομαι από αυτά. Τρυπώνω από κάτω τους. Κινούμαι κατά μήκος του στόματος ενός αλόγου που τρέχει. Πέφτω και σηκώνομαι μαζί με τα σώματα που πέφτουν και σηκώνονται. Αυτό είμαι εγώ, η μηχανή που ελίσσεται μέσα στη χαοτική κίνηση, καταγράφοντας τη μια κίνηση μετά την άλλη στους πιο περίπλοκους συνδυασμούς.

Απελευθερωμένη από τους περιορισμούς του χρόνου και του χώρου, συντονίζω οποιοδήποτε και όλα τα σημεία του σύμπαντος οπουδήποτε θέλω εγώ να βρίσκονται. Με αυτόν τον τρόπο συνιστώ οδηγό προς τη δημιουργία μιας νέας αντίληψης του κόσμου. Έτσι, ερμηνεύω με έναν νέο τρόπο τον κόσμο όπως δεν τον γνωρίζετε.*



Εικόνα από την ταινία
Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή του Vertov

* Το παράθεμα αυτό προέρχεται από ένα άρθρο που γράφτηκε το 1923 από τον Dziga Vertov, τον επαναστάτη σοβιετικό σκηνοθέτη.

■ ■ Η οπτική αντίληψη προηγείται των λέξεων. Το παιδί βλέπει και αναγνωρίζει πριν μπορέσει να μιλήσει.

Όμως η οπτική αντίληψη προηγείται των λέξεων και υπό μία άλλη έννοια. Η οπτική αντίληψη είναι εκείνη που καθορίζει τη θέση μας στον κόσμο που μας περιβάλλει· ερμηνεύουμε αυτόν τον κόσμο με λέξεις, αλλά οι λέξεις δεν μπορούν ποτέ να αναιρέσουν το γεγονός ότι περιβαλλόμαστε από αυτόν. Η σχέση μεταξύ του τι βλέπουμε και του τι γνωρίζουμε δεν είναι ποτέ σαφώς προσδιορισμένη. ■ ■

ΕΝΑ ΑΠΟ ΤΑ ΠΙΟ ΣΗΜΑΝΤΙΚΑ
ΚΑΙ ΕΠΙΔΡΑΣΤΙΚΑ ΒΙΒΛΙΑ
ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΡΜΗΝΕΙΑ
ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ
ΚΑΙ ΤΗΣ
ΤΕΧΝΗΣ

Το βιβλίο του John Berger, ασκώντας κριτική στην παραδοσιακή δυτική αισθητική της τέχνης, αποκαλύπτει καλά κρυμμένα ιδεολογήματα πίσω από τις εικόνες. Ο συγγραφέας, δίνοντας έμφαση στον τρόπο με τον οποίο κοιτάζουμε τα έργα ζωγραφικής, μεταβάλλει τελικά τον τρόπο που κοιτάζουμε τις εικόνες εν γένει.

Πενήντα χρόνια μετά την πρώτη κυκλοφορία του βιβλίου, τα ερωτήματα που θέτει εξακολουθούν να είναι επίκαιρα και να απασχολούν την αισθητική θεωρία και την ιστορία της τέχνης.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΣΕ ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΕΣ
ΑΠΟ 30 ΓΛΩΣΣΕΣ

ΒΑΣΙΣΜΕΝΟ ΣΤΗΝ ΘΛΗΕΟΠΤΙΚΗ
ΣΕΙΡΑ ΤΟΥ BBC *WAYS OF SEEING*

ISBN:978-618-03-3038-0



9 786180 330380

ΒΟΗΘ. ΚΩΔ. ΜΗΧ/ΣΗΣ 83038

metaixmio.gr