

LASZLO MOHOLY-NAGY



32

φ λ μ

LASZLO
MOHOLY
NAGY

Kelemen
Karl
Hollósy-
Gárdonyi

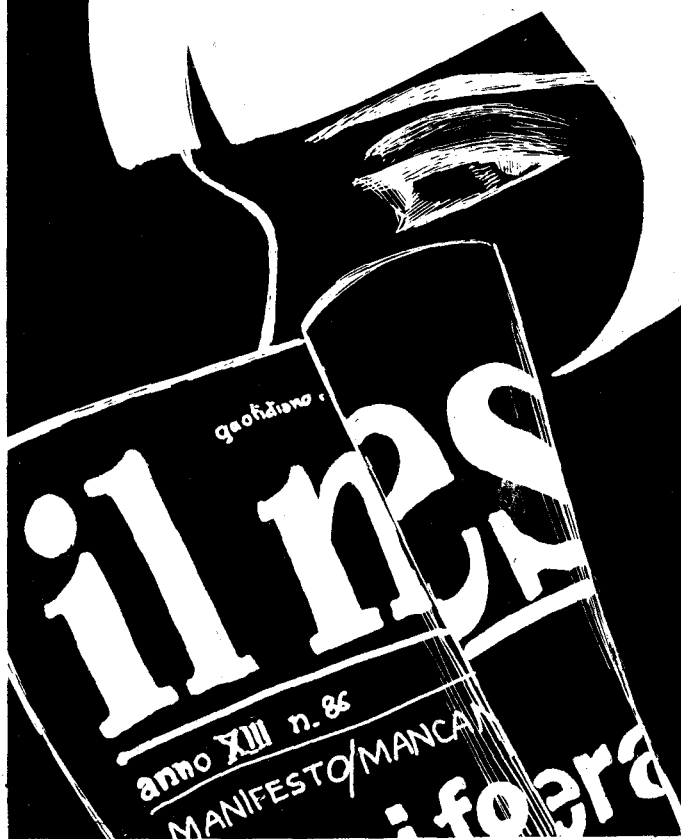
LASZLO MOHOLY-NAGY



...OGNI TANTO
BISOGNA
TROVARE
IL TEMPO
PER SEDER-
SI SU UNA
PANCHINA
A
LEGGERE
...

SUDO
GREEN
'83

...QUALCOSA
CHE VALE LA
PENA DI
LEGGERE!



ΦΙΛΜ

περιοδική έκδοση των οπτικοακουστικών τεχνών



Διευθυντής: Θανάσης Ρεντζής

Επιμέλεια τεύχους: Τασούλα Καραϊσκάκη, Ευαγγελία Τριανταφυλλίδη



ΤΕΥΧΟΣ 32 • ΣΕΠΤΕΜΒΡΗΣ 1986
Τιμή τεύχους Δρχ. 300



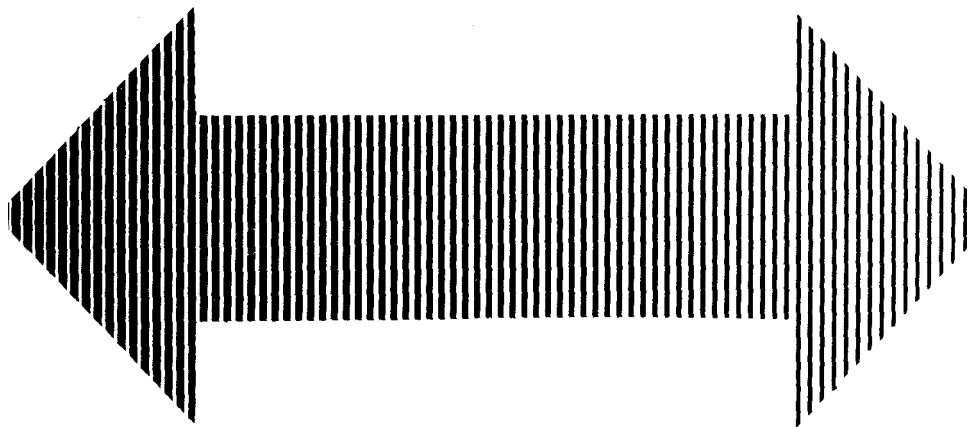
ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ

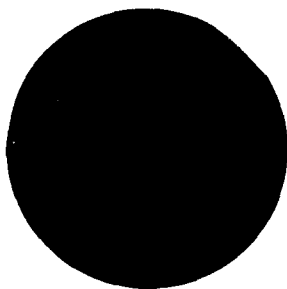
Ζωοδόχου Πηγής 3, Αθήνα 142 • Τηλ. 360.1331, 360.3234

ΦΙΛΜ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Τ. ΚΑΡΑΪΣΚΑΚΗ	: LASZLO MOHOLY NAGY	
L.M. NAGY	Ζωγραφική/Φωτογραφία/Φιλμ	17
	: Προβλήματα της σύγχρονης ταινίας	45
	Ανοιχτή επιστολή στη βιομηχανία ..	59
	: Παραπέρα παρατηρήσεις για την ομιλούσα και έγχρωμη κινηματογραφική ταινία.....	65
	: Η αρχιτεκτονική του φωτός.....	73
	: Ο χρωρόχρονος και ο φωτογράφος ..	79
	: Ο κινηματογράφος	91





LÁSLÓ MOHOLY-NAGY

Ο László Moholy-Nagy γεννήθηκε το 1895 στο Μπάτσμπορσοντ, ένα μικρό χωριό της νότιας Ουγγαρίας και από πολύ νέος άρχισε να γράφει ποιήματα και διηγήματα, μερικά από τα οποία δημοσιεύτηκαν σε εφημερίδες και περιοδικά της Ουγγαρίας πριν ακόμα πάει στη Βουδαπέστη για σπουδές. Η επιθυμία του ήταν να γίνει συγγραφέας, αλλά στη διάρκεια του πολέμου σχεδόν εγκατέλειψε το γράψιμο και άρχισε να φτιάχνει σκίτσα και σχέδια τα οποία έστειλε σε φίλους. Κι όταν τραυματίστηκε βαριά στη μάχη και πέρασε μια μακριά περίοδο ανάρρωσης, πρώτα στην Οδέσσα και μετά στο Σέγκκεντ, άρχισε ν' αποκτάει ένα βαθύτερο ενδιαφέρον για τη ζωγραφική και το 1918 οργάνωσε μια έκθεση με τα έργα του στη Βουδαπέστη και την επόμενη χρονιά μια δεύτερη έκθεση στο Σέγκκεντ, όπου είχε μαθητεύσει δίπλα στο γλύπτη Dandor Gergely.

Δεν άρχισε την καριέρα του με την αφηρημένη ζωγραφική. Τρομαγμένος μπροστά στο χάος της μοντέρνας ζωγραφικής, όπως λέει ο ίδιος στα αυτοβιογραφικά του σημειώματα, που αντιπροσωπευόταν εκείνη την εποχή από τους φωβ, τους κυβιστές, εξπρεσιονιστές και φουτουριστές, στράφηκε προς πιο σταθερές αξίες, δηλαδή τους ζωγράφους της Αναγέννησης, λογική συνέχεια της κλασικής παιδείας του. Μόνο αργότερα, όταν ανακάλυψε τον Rembrandt, που έμοιαζε να προαγγέλει μια τεχνική η οποία θα αντικαθρέφτιζε τις πρόσφατες τότε εξελίξεις της ψυχανάλυσης, κατάλαβε περισσότερο το νόημα της ζωγραφικής. Με τη μελέτη του Van Gogh, από τον οποίο έμαθε να διαχωρίζει τις γραμμές από τους μεσαίους τόνους και να χρησιμοποιεί μικτές τεχνικές, και μερικών άλλων εξπρεσιονιστών ζωγράφων, για τους οποίους η φύση ήταν μονάχα ένα σημείο εκκίνησης κι αυτό που πραγματικά τους ενδιέφερε μόνο η ερμηνεία της, κατάλαβε καλύτερα τη σχέση ανάμεσα σε περιεχόμενο και μορφή. Επηρεάστηκε πολύ απ' αυτούς, τα σχέδιά του έπαψαν να είναι αντικείμενα, έγιναν μόνο ίσιες και καμπύλες γραμμές. Κατάλαβε ότι έπρεπε να τις χρησιμοποιεί με μεγαλύτερη προσοχή κι αυτό τον βοήθησε να απλοποιήσει τη δουλειά του. Και ψάχνοντας να βρει έναν κανόνα για τη χρήση αυτών των γραμμών, προσέγγισε τους κυβιστές και τους φουτουριστές. Παράλληλα πειράματα με «νεκρές φύσεις» τον οδήγησαν σε μια απελευθέρωση από την προοπτική, την εικονική αναπαράσταση και την παραδοσιακή ζωγραφική χρωματική γκάμα. Τώρα τα χρώματά του πλησίασαν τολμηρά κοντράστ. Αυτή η γοητεία των σχέσεων ανάμεσα στα χρώματα τον έσπρωξε σε πολυάριθμα κολάζ με χρωματιστά χαρτιά. Όλ' αυτά από το 1971-1919. Τότε, στα 1919 ζούσε στη Βιέννη και καθώς προερχόταν από ένα αγροτικό κέντρο της Ουγγαρίας, πολύ λίγο τον συγκινούσε το μπαρόκ μεγαλείο της αυστριακής πρωτεύουσας, σε σχέση με την υψηλή πια τεχνολογία της γειτονικής βιομηχανικής Γερμανίας. Έτσι μετακόμισε στο Βερολίνο. Πολλά έργα εκείνης της περιόδου δείχνουν την επίδραση που είχε πάνω του το βιομηχανικό τοπίο. Χρησιμοποιημένα, σπασμένα εξαρτήματα από μηχανές που έβρισκε στις βόλτες του, έγιναν οργανικά μέρη νέων εικαστικών κατασκευών από μέταλλο, ξύλο, γυαλί και χρώματα, που κάτω από το φως αποκτούσαν άλλη δυναμική διάσταση. Η

χρησιμοποίηση του γυαλιού του έδωσε την ιδέα της διαφάνειας που τον απασχόλησε πολύ καιρό. Άρχισε να ζωγραφίζει με το φως, όχι πάνω στην επιφάνεια του τελάρου, αλλά κατευθείαν στο χώρο. Αυτά τα δυο στοιχεία, η διαφάνεια και το φως, τον οδήγησαν στους λεγόμενους «διαφανείς» πίνακές του, προβολές χρωματιστών φωτεινών δέσεων πάνω σε ημιδιαφανείς οθόνες διαφορετικής φόρμας, τοποθετημένες η μια πίσω από την άλλη. Καρπός όλων αυτών των πειραματισμών ήταν το βιβλίο *Buch neuer Künstler*, που έγραψε ο Moholy σε συνεργασία με τον Lajos Kassak, διευθυντή του συγγαρέζικου περιοδικού «Μα», και το οποίο εκδόθηκε στη Βιέννη το 1922.

Είναι η εποχή (1920-22) που, πέρα από τις συχνές αρθογραφίες του σε περιοδικά όπως το ολλανδικό «Der Stijl» και το συγγαρέζικο «ΜΑ» – του οποίου ήταν ανταποκριτής στο Βερολίνο –, δέχτηκε επιδράσεις από το ντανταϊσμό, το σουπρεματισμό του Malevic, το νεοπλαστικισμό του Mondrian, τις πρώτες έρευνες πάνω στην κινητική, την οπτοφωνητική, τα νέα κινήματα στην αρχιτεκτονική, τη χρήση της φωτογραφίας και του κινηματογράφου. Ειδικά στο χώρο του κινηματογράφου επηρεάστηκε πολύ από το ριζοσπάστη σουηδό σκηνοθέτη Viking Eggeling και το συνεργάτη του Hans Richter. Ο κινηματογράφος αντιπροσώπευε για τον Moholy μια τεχνική αναπαραγωγή της κίνησης. Αυτή η ιδέα της κίνησης και η γοητεία που ασκούσε πάνω του η δύναμη της μητρόπολης όπου ζούσε γέννησαν το σενάριο *Dynamik der Grosstadt*, που έγραψε εκείνη την περίοδο. Οι συζητήσεις και οι ζυμώσεις γύρω από όλα αυτά τα καλλιτεχνικά ρεύματα δημιούργησαν ένα άλλο ρεύμα, τον Κονστρουκτιβισμό, του οποίου το συνέδριο έγινε στη Βαϊμάρη το 1922. Αυτές οι ιδέες του έδωσαν μεγαλύτερη σιγουριά για το έργο του και παράλληλα του άνοιξαν νέες καλλιτεχνικές προοπτικές.

Την ίδια χρονιά, το 1922, σχεδιάσε τη «μηχανή του φωτός», το *Lichtrequisit*, που κατασκεύασε οχτώ χρόνια αργότερα και αποτελεί την πρακτική απόδειξη των θεωριών του για το φως και την κίνηση. Ήταν μια κινητή κατασκευή που λειτουργούσε με ηλεκτρικό μοτέρ. Ύστερα από συνολικά δέκα χρόνια πειραματισμών, το μηχάνημα έφτασε τελικά στο σημείο να «διαβάξει» διαφάνειες σε κίνηση ενώ σκιές προβάλλονταν πάνω σε διαφανείς οθόνες και αντανakλάσεις από ανάγλυφες

φόρμες σε κίνηση έπεφταν πάνω σε γυαλιστερές μεταλλικές επιφάνειες, που έμοιαζαν καθώς κινούνταν με διαφανείς πλάκες.

Το 1922 είναι επίσης η χρονιά που έφτιαξε τα πρώτα «φωτογράμματα», όπως ονόμασε τις φωτογραφίες που έβγαζε χωρίς φωτογραφική μηχανή, προβάλλοντας φωτεινές φόρμες πάνω σε φωτοευαίσθητο χαρτί. Το ενδιαφέρον του για την τεχνική συνέχισε να μεγαλώνει και το 1923, με την είσοδό του στο Μπαουχάους, βρίσκει γόνιμο έδαφος για πειραματισμό, όταν πηγαίνει στη Βαϊμάρη να διδάξει εκεί, στο Μπαουχάους, ύστερα από πρόσκληση του Walter Gropius. Παράλληλα ασχολείται με τη φωτογραφία, το θέατρο, την τυπογραφία, επιμελείται τις σχολικές εκδόσεις. Ήδη το 1925 είχε διαμορφώσει μια σαφή αντίληψη για τη «μηχανική τέχνη», ύστερα από δυο χρόνια διδασκαλίας στη Βαϊμάρη και πειράματα όπως οι περίφημοι «τηλεφωνικοί πίνακες» του, του 1922 (Είχε παραγγείλει τηλεφωνικά σε ένα εργοστάσιο πέντε πίνακες με σμάλτο πάνω σε πορσελάνη. Η παραγγελία είχε γίνει ως εξής: Στη μια άκρη του τηλεφώνου ήταν ο Moholy έχοντας μπροστά του τη χρωματική γκάμα που ήθελε και το σκίτσο των σχεδίων πάνω σε χαρτί μιλιμετρέ και στην άλλη άκρη της γραμμής ήταν ο διευθυντής του εργοστασίου με ένα ανάλογο δειγματολόγιο χρωμάτων και χαρτί μιλιμετρέ, πάνω στο οποίο σημείωνε τα χρώματα στην ακριβή θέση που ο Moholy του υπαγόρευε). Καρπός όλων αυτών των εμπειριών ήταν το βιβλίο *Malerei, Photographie, Film*, που εκδόθηκε το 1925.

Επηρεασμένος από τα πειράματα του αφηρημένου κινηματογράφου, ανέπτυξε μια σκέψη της οποίας βασικά σημεία παρέμειναν η αναζήτηση μιας νέας σχέσης ανάμεσα στον άνθρωπο και τον κόσμο, μέσω νέων εργαλείων, κυρίως οπτικών, τα οποία κατασκεύαζε η τεχνολογία. Τα κείμενά του για τον κινηματογράφο βασίζονται τόσο στην παλιά θεωρία του κονστρουκτιβισμού όσο και στην επηρροή που δέχτηκε όχι μόνο από τον Eggeling και τους άλλους αφηρημένους αλλά και από τον Dziga Vertov και τους ρώσους. Σαν άνθρωπος που ενδιαφέρονταν για τα κοινωνικά προβλήματα, όπως φαίνεται από τα πολλά κείμενα που δημοσίευσε κατά καιρούς σε διάφορα περιοδικά, και αναζητητής μιας σχέσης ανάμεσα σε τέχνη-τεχνική και κοινωνία διεύρυνε σιγά σιγά τον ορίζοντα της

θεωρητικής του θεώρησης και πειραματικής πρακτικής του πάνω στον κινηματογράφο, ο οποίος ήταν για τον Moholy-Nagy μέσο πληροφόρησης και εκπαίδευσης, επιστημονικής έρευνας και τεκμηρίωσης, πέρα από οτιδήποτε άλλο. Μερικά χρόνια αργότερα, με την εμφάνιση του ομιλούντα και του έγχρωμου κινηματογράφου ξαναγύρισε στο πρόβλημα της σωστής χρήσης του κινηματογράφου για μια δυναμική του χώρου.

Το 1930 έκανε μια ταινία με τον τίτλο *Lichtspiel Schwarz-Weiss-Grau*, που επιχείρησε να μεταφράσει τη δράση σε αξίες φωτογραφικού «φωτός».

Παράλληλα άρχισε να ζωγραφίζει πάνω σε νέα βιομηχανικά υλικά όπως το αλουμίνιο, άλλα γυαλιστερά μη-σιδηρούχα κράματα, θερμοσκληρυνόμενα ή θερμοπλαστικά υλικά. Οι πλαστικές διαφανείς πλάκες, χαραγμένες ελαφριά και πυκνά για να συγκρατούν το χρώμα με λάδι, τον οδήγησαν σε νέα χρωματικά αποτελέσματα. Το ηλιακό φως ή το φως ενός προβολέα πάνω τους έδινε ένα δεύτερο πίνακα από σκιές, με μύριες παραλλαγές ανάλογα με τη θέση και την απόσταση της φωτεινής πηγής, του πίνακα και του φόντου. Το επόμενο βήμα ήταν η παραμόρφωση του επιπέδου: θερμαίνοντας το πλαστικό φύλλο των πινάκων έπλαθε κατά βούληση την επιφάνειά τους, πετυχαίνοντας ένα είδος ζωγραφικής-γλυπτικής που ο ίδιος ονόμαζε «Space-modulators».

Στο χώρο του κινηματογράφου ένταξε το πρόβλημα χρώμα σε ένα πιο γενικό πλαίσιο, σ' αυτό που ο ίδιος ονομάζει «αρχιτεκτονική του φωτός», καθώς το χρώμα σε μια εποχή μεγάλων τεχνολογικών ανακαλύψεων δεν μπορεί να είναι πια χρωστική ουσία αλλά φως.

Το ενδιαφέρον του Moholy για τον κινηματογραφικό ρυθμό και άρα για το μοντάζ, σημαντικού παράγοντα στον καθορισμό της κίνησης των εικόνων και τον έλεγχό τους στο χρόνο, μολονότι μπορεί να θεωρηθεί περιθωριακό σε σχέση με το ενδιαφέρον του για το φως και την ίδια την εικόνα, έχει επηρεάσει τη θεωρία του για τον κινηματογράφο, όπως φαίνεται στο κεφάλαιο για το σινεμά του τελευταίου βιβλίου του *Vision in motion*, που εκδόθηκε το 1947 μετά το θάνατό του.

Αλλά και το σκηνογραφικό μέρος της κινηματογραφικής ταινίας δεν πέρασε απαρατήρητο από τον Moholy-Nagy, ο

οποίος προτιμούσε τις ταινίες που γυρίζονταν μέσα σε στούντιο από εκείνες που γυρίζονταν έξω, ακριβώς γιατί είχαν μεγαλύτερη δυνατότητα ελέγχου του τεχνητού φωτός, διάταξης των αντικειμένων, κινήσεων της μηχανής και χρωματικών εφφέ. Κύριο ρόλο στο ντεκόρ του κινηματογράφου έπρεπε να παίζει το φως, η κίνηση, οι πολυεπίπεδες διαφανείς, ημιδιαφανείς ή αδιαφανείς επιφάνειες, που θα έδιναν σαν αποτέλεσμα μάλλον μια εικόνα σε κίνηση παρά ένα χώρο που θα δημιουργούσε συναισθηματική ατμόσφαιρα.

Όλα τα στοιχεία της κινηματογραφικής σύνθεσης αναλύθηκαν από τον Moholy-Nagy με βάση τη θεωρία του για μια «νέα εικόνα» που δεν ήταν άλλη από μια «εικόνα σε κίνηση».

Στο τεύχος αυτό αφιερώνουμε όλες τις σελίδες σε κείμενα του Nagy θεωρώντας πως συμβάλλουμε στη σύγχρονη προβληματική με την ανάκληση των προ-ιδεάσεων που τα κείμενα του Nagy περικλείουν. Πολλές φορές μάλιστα έχει κανείς την εντύπωση πως πολλά κείμενα ή σημεία τους δεν έχουν γραφεί 40 ή 50 χρόνια πριν αλλά μόλις χθες ή σήμερα, όπως το παρακάτω απόσπασμα.

«Ο πειραματισμός στη φάση επώασης μιας καλής δουλειάς γίνεται δύσκολος από την ίδια τη φύση της κινηματογραφικής ταινίας, στο μέτρο που συνδέεται με ένα μηχανισμό παραγωγής και διανομής, η οργάνωση του οποίου αρχίζει από το σενάριο, συνεχίζει με την ερμηνεία, τη φωτογραφία, την εγγραφή του ήχου, το μοντάζ και φτάνει στη διαφήμιση, τη διανομή και τις κινηματογραφικές αίθουσες. Μόνο με τη βοήθεια όλων αυτών των μέσων αυτό που κάποτε ήταν η περιθωριακή διασκέδαση των πανηγυριών μπόρεσε να μετατραπεί σε μια επιχείρηση παγκόσμιου θεληνεκούς.

Μέσα στα πλαίσια αυτής της τεράστιας μηχανής, η καλλιτεχνική πλευρά συζητιέται σχεδόν τυχαία και εκτιμείται με βάση εμπορικά κριτήρια που εκμηδενίζεται τελείως η έννοια του καλλιτέχνη δημιουργού. Θα μπορούσαμε σχεδόν να πούμε ότι ο σκηνοθέτης, από φόβο ή λόγω των πιέσεων που υφίσταται, αναγκάζεται να τα βολέψει και χωρίς την κινηματογραφική τέχνη. Καταβροχθισμένοι από το σύστημα παραγωγής, που είναι και ο κυριάρχος παράγοντας, ακόμα και οι μεγαλύτεροι

πρωτοπόροι έπεσαν, μέσα στη γενική απογοήτευση όσων ενδιαφέρονται για τον κινηματογράφο, σε επίπεδο μετριών σκηνοθετών.

Οι ανεξάρτητοι παραγωγοί αποτελούσαν εμπόδιο για τη βιομηχανία. Η ύπαρξη των πρωτοπόρων σήμαινε μια καταστροφική κριτική από την πλευρά τους προς την επίσημη παραγωγή. Η ζωτικότητα των μικρών τεχνιτών, η πίστη τους στην κινηματογραφική τέχνη, μολονότι δεν άλλαξε πολύ την κατάσταση, ενοχλούσε την κινηματογραφική βιομηχανία και προκαλούσε ισχυρές αντιδράσεις, μολονότι κανένας δεν καταλάβαινε την αξία των κινημάτων της πρωτοπορείας μέσα στις προσπάθειες που γίνονταν για την προώθηση των καλλιτεχνικών αξιών του κινηματογράφου. Με αποτέλεσμα η βιομηχανία να πνίγει με λύσσα όλα όσα είχαν, ακόμα και στο ελάχιστο, γεύση πρωτοπορείας. Αλλά η οριστική νίκη της ήρθε όταν έγιναν απαραίτητα τα στούντιο για την παραγωγή των ομιλουσών ταινιών, οι κατάλληλες κινηματογραφικές αίθουσες για να παίζονται, με αποτέλεσμα τη βιομηχανική χειραγώγηση της «κινηματογραφικής τέχνης».

Τασούλα Καραϊσκάκη





ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΦΙΛΜ

Η στατική και η κινητική οπτική σύνθεση

Η ανακάλυψη νέων τεχνικών μέσων είχε σα συνέπεια την εμφάνιση νέων πεδίων δημιουργίας: αυτό συνέβη και με τις σύγχρονες τεχνικές των οπτικών οργάνων: οι προβολείς, τα ρεφλεκτέρ, οι φωτεινές διαφημίσεις δημιούργησαν νέες φόρμες και νέα πεδία, όχι μόνο για την αναπαραστάση αλλά και για τη *σύνθεση με χρώμα*.

Μέχρι σε κάποια δεδομένη στιγμή η χρωστική ουσία ήταν το κύριο μέσο της ζωγραφικής με χρώμα και σαν τέτοιο χρησιμοποιήθηκε τόσο στη ζωγραφική όσο και στην αρχιτεκτονική: στην τελευταία ιδίως για τις ιδιότητές της σαν «κατασκευαστικό υλικό». Μόνο τα χρωματιστά βιτρώ του μεσαίωνα είναι έκφραση μιας άλλης αντίληψης, που δεν προχωράει όμως με βάση τη λογική. Πέρα από την ίδια τη χρωματιστή επιφάνεια, υπάρχει και μια διάχυση των αντανακλάσεων μέσα στο χώρο.

Οι σημερινές κινούμενες χρωματιστές εικόνες, που σχηματίζονται με ανάκλαση ή προβολή (συνεχείς φωτεινές συνθέσεις), δημιουργούν νέες δυνατότητες και διέπονται, κατά συνέπεια, από νέους νόμους.

Εδώ και πολλούς αιώνες έχουν γίνει προσπάθειες για την κατασκευή ενός φωτεινού οργάνου, ενός φωτεινού πιάνου. Γνωστά είναι τα πειράματα που έκανε ο Νεύτωνας και ο οπαδός του Πάτερ Καστέλ. Διάφοροι άλλοι επιστήμονες ασχολήθηκαν με το ίδιο πρόβλημα. Σήμερα, καθοριστικής σημασίας είναι τα πειράματα του Σκριαμπίν. Το 1916 συνόδευσε τη συμφωνία του *Προμηθέας*, στην πρώτη παγκόσμια πρεμιέρα του στη Νέα Υόρκη, με χρωματιστές δέσμες που προβάλλονταν μέσω ανακλαστήρων. Μια άλλη

παρόμοια συσκευή ήταν το *clavilux* του Thomas Wilfred (Αμερική, γύρω στα 1920), που έμοιαζε με μαγικό φανό και πρόβαλε συνεχώς μεταβαλλόμενες παραλλαγές φανταστικών εικόνων. Οι απόπειρες του Walter Ruttmann (Γερμανία), ο οποίος χρησιμοποιούσε ήδη για τα πειράματά του κινηματογραφική μηχανή λήψης, αποτέλεσαν μια σημαντική πρόοδο προς αυτή την κατεύθυνση. Οι φόρμες που επινόησε για το μοντάζ κινούμενων σχεδίων αποτελούν την αρχή μιας κινηματογραφικής δημιουργίας, της οποίας τις μέλλουσες πιθανές κινητικές συνθέσεις είναι αδύνατο να προβλέψουμε. Αλλά ακόμα πιο σημαντικές είναι οι εργασίες του VIKING EGGELING (Σουηδία), που πέθανε πρόωρα και που – πρώτος μετά τους φουτουριστές – έδωσε μια νέα σημασία στο πρόβλημα χρόνος, ανατρέποντας έτσι τους υπάρχοντες αισθητικούς κανόνες και δημιουργώντας μια ακριβή επιστημονική προβληματική. Φωτογράφιζε πάνω στην τρυκέζα μια σειρά κινήσεων από τα πιο απλά και γραμμικά στοιχεία και, εκτιμώντας σωστά τις σχέσεις ανάπτυξης των διαστάσεων, του ρυθμού, της επανάληψης, της ασυνέχειας, κλπ., προσπαθούσε να απεικονίσει την πολυπλοκότητα της μουσικής σύνθεσης, δηλαδή την υποδιαίρεση του χρόνου και τον χωρισμό του σε μέτρα, το ρυθμό και όλη τη δομή του. Αλλά σιγά σιγά ανακάλυψε το οπτικο-χρονικό στοιχείο και έτσι το πρώτο έργο του, που έπρεπε να έχει τη δομή δράματος, ενός δράματος από φόρμες, έγινε το αλφάβητο των φαινομένων της κίνησης τόσο για τη φωτοσκίαση όσο και για τις αλλαγές φοράς.

Το πρώτο φωτεινό πιάνο έγινε στα χέρια του Eggeling ένα νέο όργανο που δεν παρήγαγε μονάχα τις στοιχειώδεις σχέσεις χρώματος αλλά και *συνθέτετε* ένα χώρο σε κίνηση.

Ο Hans Richter, μαθητής του, έδωσε την κύρια έμφαση – για την ώρα μόνο θεωρητικά – στο ερέθισμα χρόνος και μ' αυτό τον τρόπο πλησίασε στη δημιουργία μιας συνέχειας φως-χώρος-χρόνος μέσα στη σύνθεση της κίνησης. Παρόλ' αυτά τα πρώτα πειράματα, γνωστά από καιρό σε θεωρητικό επίπεδο, δεν είχαν καταφέρει ακόμα να χειριστούν το «φως». Το αποτέλεσμα όλων αυτών δε διέφερε από ένα κινούμενο σχέδιο.

Ο επόμενος σταθμός θα μπορούσαν να είναι οι ταινίες – φως του Man Ray και οι δικιές μου, που τραβήχτηκαν σαν μονοπλάνα, μια συνέχεια από «φωτογράμματα». Αυτές οι εργασίες άνοιξαν τον κλειστό ως τότε τεχνικό ορίζοντα της σύνδεσης φως-χώρος.

Στο Μπαουχάους οι Schwertfeger, Hartwig και Hirschfeld-Mack δούλεψαν με παιχνιδίσματα σκιών και ανακλώμενων φωτών που, μαζί με τη διατομή και την κίνηση χρωματιστών επιπέδων, αποτελούν τις πιο επιτυχημένες ως τώρα συνθέσεις. Οι επίπονες εργασίες του Hirschfeld-Mack βελτίωσαν αισθητά τον απαραίτητο τεχνικό εξοπλισμό για τις ταινίες που κινηματογραφούνται με τη μέθοδο των μεμονωμένων «φωτογραμμάτων». Ήταν ο πρώτος που μας έδωσε όλη τη γκάμα των πιο λεπτών μεταλλαγών και των πιο εκπληκτικών παραλλαγών των *χρωματιστών επιπέδων σε κίνηση*. Κίνηση επιπέδων που ελέγχεται πρισματικά και αραιώνει ή πυκνώνει. Τα τελευταία του πειράματα ξεπερνούν κατά πολύ αυτό το στάδιο και πλησιάζουν στο φωτεινό όργανο. Η αναζήτηση και η δημιουργία μιας νέας διάστασης χώρου-χρόνου των φωτεινών ακτίνων και της ελεγχόμενης κίνησης φαίνεται όλο και καθαρότερα στις φωτεινές δέσμες του που κινούνται περιστροφικά και προς τα κάτω. Ανάλογη προσέγγιση είναι και του πιανίστα Alexander Laszló με τη «μουσική του μέσω του φωτός και του χρώματος». Το πείραμά του χάνει λιγάκι τη λάμψη του με την ιστορική θεωρία που το συνοδεύει. Ο Laszló στηρίζεται περισσότερο απ' όσο χρειάζεται σε υποκειμενικές θέσεις και λιγότερο σε μια αντικειμενική επιστημονική έρευνα των οπτοφωνητικών αρχών. Αλλά η εργασία του έχει σημασία όσο αφορά το μηχανισμό που επινόησε και τη χρησιμοποίησή του και πέρα από το πειραματικό πεδίο.*

* Αντίθετα με τη θέση των θεωρητικών του φωτεινού πιάνου, η ιδέα του Laszló είναι ότι το χρώμα βρίσκεται το ισοδύναμό του όχι σε ένα μεμονωμένο ήχο αλλά σε όλο το σύνολο των ήχων. Το φωτεινό χρωματιστό πιάνο του μπαίνει σε λειτουργία από ένα άλλο άτομο που προβάλλει τα χρώματα σε μια οθόνη, ενώ αυτός ο ίδιος δίνει τον αντίστοιχο ρυθμό στο πιάνο. Το φωτεινό χρωματιστό πιάνο είναι ένα είδος ταμπλώ με κουμπιά και πλήκτρα όπως το αρμόνιο, το οποίο συνδέεται με τέσσερις μεγάλους προ-

Παρά αυτά τα πειράματα πολύ λίγα έχουν γίνει ως τώρα στο πεδίο της σύνθεσης με το φως. Θα 'πρεπε να πάρουμε και να εξετάσουμε το πρόβλημα απ' όλες τις μεριές και να το προάγουμε σε μια πραγματική *καθαρή* σπουδή. Μολονότι εγώ προσωπικά εκτιμώ πολύ τις εργασίες των Hirschfeld-Mack και Laszló, νομίζω ότι είναι λάθος να συνδέσουμε τα οπτικο-κινητικά πειράματα με τα ακουστικο-μουσικά. Μια πιο πλήρη εργασία – αν και βασισμένη σε επιστημονικά κριτήρια – μας έδωσε η Οπτοφωνητική, της οποίας τα πρώτα τολμηρά βήματα προς μια μέλλουσα θεωρία επιχείρησε ο οραματιστής ντανταϊστής Raoul Hausmann* *.

τζέκτορες και άλλους τέσσερις πιο μικρούς. Οι εικόνες που παίρνουμε από τις διαφάνειες με τη μέθοδο Unachrom αποτελούν τα αληθινά μοτίβα. Προβάλλονται μέσα από οχτώ πρίσματα των βασικών χρωμάτων (8 χρωματιστά πρίσματα σε καθένα από τους τέσσερις μεγάλους προτζέκτορες) με τη μέθοδο του mixing, δηλαδή την αφαίρεση ή την πρόσθεση των ίδιων των χρωμάτων. Οι τέσσερις μεγάλοι προτζέκτορες, εφοδιασμένοι με τριπλούς συμπυκνωτές, έχουν τα εξής εξαρτήματα:

- 1) περιστρεφόμενα πλαίσια, για να μπορούν να μετακινούνται οι διαφάνειες κάθετα και οριζόντια.
- 2) έναν μάλλον ψηλό κύλινδρο, τοποθετημένο ανάμεσα στη φυσούνα και το φακό, για να μετατοπίζει τα οχτώ χρωματιστά πρίσματα προς τα πάνω και προς τα κάτω.
- 3) ένα κινητό διάφραγμα για να κανονίζει την ένταση του φωτός και τα φωτεινά εφέ.
- 4) ένα διάφραγμα μπροστά στο φακό.

Τα πραγματικά ζωγραφικά μοτίβα παράγονται από τους τέσσερις μικρούς προτζέκτορες: κατά την κανονική προβολή των διαφανειών πηγαίνουν πιο μπρος ή πιο πίσω, ανάβουν ή σβήνουν.

* * Και ο Walter Brinkmann επηρεάστηκε από τις εργασίες του Hausmann και ασχολήθηκε με τα ίδια προβλήματα. Θα εξηγήσουμε εδώ τις ονομασίες που έδινε στα «ακουστά χρώματα»: ο ορισμός που δίνει η στοιχειώδης φυσική έχει περίπου ως εξής: οι ήχοι είναι «παλμικές κινήσεις του αέρα», αντίθετα το φως είναι μια «παλμική κίνηση του αιθέρα»: η μετάδοση του ήχου είναι κάτι που συμβαίνει στην ύλη και μόνο στην ύλη. Αν δεχτούμε αυτό το συλλογισμό, έχουμε ήδη αρνητική απάντηση όσο αφορά τη σχέση ανάμεσα σε φως και ήχο. Ωστόσο, τώρα που έχουμε μεγαλύτερες γνώσεις στο πεδίο της φυσικής – με βάση τις οποίες θεωρούμε τώρα πια την οπτική έναν ιδιαίτερο τομέα της θεωρίας του ηλεκτρισμού και εξηγούμε τα περισσότερα φαινόμενα με την ηλεκτροδυναμική – δεν αποκλείουμε οριστικά μια «αντιστοιχία» ανάμεσα στον ήχο και την εικόνα.

Το πρόβλημα της παραδοσιακής ζωγραφικής έχει στενή σχέση με ένα άλλο οξύ πρόβλημα: σήμερα, σε μια εποχή που τα φωτεινά φαινόμενα μεταφράζονται σε κίνηση, σε μια εποχή που υπάρχει ο κινηματογράφος, είναι σωστό να συνεχίσουμε να καλλιεργούμε την προσωπική στατική ζωγραφική σαν χρωματική σύνθεση;

Δεν είναι πρώτη φορά που κι άλλες επιστήμες, ακόμα και η ψυχολογία, ψάχνουν επίμονα στις υποθέσεις τους μια απόδειξη από τη φυσική, διευρύνοντας μ' αυτό τον τρόπο ακόμα περισσότερο τις αρχές της ίδιας της φυσικής.

ΓΙΑ ΤΑ ΠΙΟ ΠΡΟΣΦΑΤΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΤΗΣ «ΕΡΕΥΝΑΣ ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΟ ΧΡΩΜΑ-ΗΧΟΣ» πρέπει να προσπαθήσουμε να βρούμε μια βάση στη φυσική και όχι στη μαθηματικο-φιλοσοφική σκέψη, όπως πολύ συχνά προσάβησαν να κάνουν, σε ακριβείς παρατηρήσεις και πειράματα, που όμως δε θα έρχονται σε αντίθεση ή θα ανατρέπουν τις αρχές της φυσικής. Θα μπορούσε λογού χάρη να βρεθεί μια πρακτική και θετική λύση αν μπορούσαν να διαχωριστούν το φως και ο ήχος από τους φορείς τους (δηλαδή τον αιθέρα και τον αέρα) ή να ανακαλυφθούν ηλεκτρικά κύματα κοινά και στα δυο. Είναι πραγματικά πολύ εύκολο να συλλάβουμε αυτή την τελευταία δυνατότητα και είναι στ' αλήθεια κρίμα που δεν έχουμε μπορέσει ακόμα να κατασκευάσουμε ένα οπτικό μηχάνημα ανάλογο του μικροφώνου, δηλαδή ένα «φωτεινό μικρόφωνο»: πράγμα που, απ' όσο μπορούμε να προβλέψουμε, δε θα καταφέρουμε ποτέ να φτιάξουμε. Μόνο για επιστημονικούς σκοπούς φτιάξαμε μια συσκευή που αντιστοιχεί στα αποτελέσματα με το «φωτεινό μικρόφωνο».

Τα βασικά στοιχεία αυτού του συστήματος έρευνας πάνω στο συνδυασμό χρώμα-ήχος είναι τα ακόλουθα: ο τροχός του La Cour, γνωστός στην ταχεία και Multiplex τηλεγραφία, με διακόπτη με διαπασών· μια ηλεκτρομαγνητική σύζευξη των αξόνων· ένα φωτοηλεκτρικό στοιχείο (ένας νέος τύπος κυττάρου με σελήνιο όπου το σελήνιο δρα σαν καταλύτης) και ένας δίσκος επιλογής. Το κύτταρο σεληνίου λειτουργεί σαν μεταβλητή αντίσταση για την ηλεκτρομαγνητική σύνδεση του «τροχού του La Cour» και του δίσκου επιλογής. Σε συνθήκες μέγιστης εκθέσεως το παραπάνω κύτταρο εξασφαλίζει μια ασυνεχή ροή ρεύματος από μια μόνιμη μπαταρία και μια σταθερή σύνδεση με την απαραίτητη ένταση, έτσι ώστε, όταν ο ηλεκτρομαγνήτης της σύζευξης των αξόνων είναι σε πλήρη φόρτιση, ο «τροχός του La Cour» και ο δίσκος επιλογής να μένουν ενωμένοι και να είναι αναγκασμένοι να περιστρέφονται μαζί με την ίδια ταχύτητα. Αν συνδέαμε ένα τηλέφωνο και χωρίζαμε το δίσκο επιλογής σε δυο μέρη, θα παραγόταν ένας ήχος που θα αντιστοιχούσε στη συχνότητα του κυκλώματος με το διαπασών. Αυτή η φωτεινή δέσμη, της οποίας η έντασή της δεν πρέπει να αυξήσει την αντίσταση του κυττάρου σεληνίου, μολονότι αφήνει να περάσει ελεύθερα το ρεύμα με την απαραίτητη ένταση για μια σταθερή σύνδεση, μετά αποσυντίθεται από ένα πρίσμα στα διάφορα πεδία της και κάθε πεδίο του φάσματος προβάλλεται πάνω στο κύτταρο

Η ουσία της προσωπικής ζωγραφικής είναι η δημιουργία εντάσεων και (ή) μορφικών σχέσεων στο επίπεδο της εικόνας και η δημιουργία νέων χρωματικών αρμονιών σε ισορροπία. Η ουσία του παιχνιδιού με το φως είναι η δημιουργία φωτεινο-χρωμικο-χρονικών εντάσεων που να εκφράζονται σε αρμονίες χρώματος ή φωτοσκιάσεων και (ή) σε διάφορες φόρμες κινητικού τύπου σε μια συνέχεια κίνησης: ένα οπτικό πέρασμα του χρόνου σε συνθήκες ισορροπίας.

Το ανανεούμενο ερέθισμα χρόνος και το συνεχώς επεκτεινόμενο μοίρασμα του δημιουργούν, σ' αυτή την περίπτωση, μια όλο και εντονότερη ενεργή κατάσταση στο θεατή, ο οποίος – αντί να σκέφτεται πάνω σε μια στατική εικόνα και να εισδύει μέσα της, με αποτέλεσμα να γίνεται μόνο έτσι ενεργός – είναι σχεδόν αναγκασμένος να διπλασιάσει αμέσως τις προσπάθειές του για να ελέγξει και ταυτόχρονα να συμμετάσχει στα οπτικά συμβάντα. Άρα η κινητική σύνθεση ευνοεί, θα λέγαμε, τα ενεργά ερεθίσματα και κάνει δυνατή την άμεση αντίληψη νέων έντονων στιγμών, ενώ η στατική εικόνα συνήθως γεννάει πολύ αργά αυτές τις αντιδράσεις. Όμως, και οι δυο μορφές δημιουργίας το δίχως άλλο δικαιώνονται: γιατί το πρωταρχικό στη δικαίωση αυτή είναι η ανάγκη για δημιουργία οπτικών εμ-

σεληνίου. Κάθε χρώμα του φάσματος αλλάζει την ταχύτητα του δίσκου επιλογής σε σχέση με το λευκό φως και επιτρέπει μια διαφορετική συχνότητα έκθεσης στο κύτταρο σεληνίου και ένα διαφορετικό ήχο στο τηλέφωνο. Χάρη στη σύνδεση δίσκου επιλογής και τροχού εκκίνησης, το κύτταρο σεληνίου εξασφαλίζει μια τέλεια σταθερότητα και μια ακριβή ρύθμιση της ταχύτητας περιστροφής του ίδιου του δίσκου επιλογής, για όλη τη γκάμα από την πλήρη έκθεση ως τη στιγμή που το κύτταρο σεληνίου σκοτεινιάσει τελειώς, δηλαδή για όλες τις πιο διαφοροποιημένες διαβαθμίσεις της «πορείας», σε αντιστοιχία με τις αποχρώσεις των διαφορετικών εκθέσεων που μπορεί να δώσει η πρισματική αναγωγή μιας φωτεινής δέσμης.

Η εξέλιξη του έγχρωμου φιλμ και η χρήση και τελειοποίηση του συστήματος που περιγράψαμε παραπάνω οδηγούν παράλληλα προς το «μουσικό φιλμ», ένα σύστημα με το οποίο το φιλμ γίνεται ηχητικό και ταυτόχρονα «παραγωγός μουσικής». Σήμερα το σύστημα της έρευνας χρώματος-ήχου που περιγράψαμε εδώ μας προσφέρει ένα μέσο για την ακριβή μελέτη της σχέσης ανάμεσα στην ποιότητα του ήχου και την ποιότητα του χρώματος.

πειριών: είτε είναι αυτές στατικές είτε κινητικές, πρόκειται για ένα πρόβλημα εξισορρόπησης των αντιθέτων και του ρυθμού που κανονίζει τον τρόπο ζωής*.

Η οικιακή πινακοθήκη

Στην εποχή μας ο σκοπός οποιασδήποτε εργασίας που επιζητά την πρόοδο συνίσταται στο να δώσει στον καθένα τις ίδιες δυνατότητες να ικανοποιήσει τις ανάγκες του. Η τεχνολογία, με τα συστήματα που έχει να παράγει μαζικά, δίνει σήμερα τη δυνατότητα από τη μια πλευρά της αναπαραγωγής αντικειμένων κοινής χρήσης και από την άλλη της αύξησης και ισοστάθμισης των σπάνταρντς ζωής. Με την εφεύρεση του τύπου και της μηχανικής τυπογραφίας σχεδόν όλοι μπορούν να αγοράσουν βιβλία.

Η δυνατότητα αναπαραγωγής χρωματικών αρμονιών, πινακών, ακόμα και με τη σημερινή μορφή, δίνει την ευκαιρία σε πολλά άτομα να προμηθευτούν ενδιαφέρουσες χρωματικές συνθέσεις (ανατυπώσεις, λιθογραφίες, κολλοτυπίες, κλπ.) αν και την κύρια πηγή διάδοσης θα αποτελέσει στο μέλλον η τηλεμετάδοση εικόνων. Επιπλέον υπάρχει η δυνατότητα της συλλογής και διαφύλαξης των έγχρωμων διαφανειών, ακριβώς όπως γίνεται με τους δίσκους.

Η σημερινή τεχνική μας προσφέρει επίσης τη δυνατότητα μιας σίγουρης και πλατειάς διάδοσης των «πρωτοτύπων». Χάρη στη μηχανική παραγωγή, τα τεχνικά και μηχανικά όργανα ακριβείας, τις διάφορες μεθόδους και μέσα (τα πιστόλια ψεκασμού, τα σμαλτωμένα ελάσματα, τις εκτυπώσεις), ελευθερωνόμαστε από την κυριαρχία του «χειροποίητου κομματιού» και από τους περιορισμούς που

* Αυτό το ίδιο πρόβλημα της δικαίωσης εμφανίζεται και σε άλλα επίπεδα, δηλαδή ανάμεσα στα γραπτά κείμενα και το ράδιο ή ανάμεσα στον ομιλούντα κινηματογράφο και το θέατρο.

βάζει η τιμή του στην αγορά*. Ένας τέτοιος πίνακας δε θα χρησιμοποιηθεί σίγουρα, κατά τη συνήθεια, σαν ΝΕΚΡΗ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ, αλλά θα διαφυλαχθεί ίσως στον κατάλληλο χώρο, στην «οικιακή πινακοθήκη», και θα εκτεθεί μόνο όταν θα υπάρξει η συγκεκριμένη ανάγκη να κοιταχτεί. Τέτοιου είδους πινακοθήκες είναι κάτι το συνηθισμένο στην Κίνα και την Ιαπωνία. Και στην Ευρώπη φυλλάγονται με ανάλογο τρόπο οι συλλογές χαρακτηριστικών και σχεδίων, ακριβώς όπως φυλλάει κανείς σήμερα στην ντουλάπα του τις ταινίες που προβάλλει το σπίτι. Ίσως οι μέλλουσες εξελίξεις να ρίξουν το κύριο βάρος στην προβολή κινητικών συνθέσεων, που θα συμπληρώνονται από δέσμες και μάζες φωτός και θα κινούνται ελεύθερα μέσα στο δωμάτιο ΧΩΡΙΣ ΝΑ ΠΡΟΒΑΛΛΟΝΤΑΙ ΑΜΕΣΑ ΠΑΝΩ ΣΕ ΕΝΑ ΕΠΙΠΕΔΟ. Τα όργανα με τη σειρά τους θα βελτιώνονται συνεχώς ώστε να αγκαλιάσουν πολύ ευρύτερα πεδία απ' αυτά που προσφέρει και η πιο προωθημένη στατική ζωγραφική.

Άρα στο μέλλον θα μπορεί να γίνει και να παραμείνει «ΖΩΓΡΑΦΟΣ» μόνο αυτός που θα είναι σε θέση να δίνει έργα πραγματικής αξίας και μέγιστης ακρίβειας.

Από την άλλη πλευρά η ενασχόληση με την ανακλώμενη (φιλμ) και προβαλλόμενη σύνθεση, που θα γίνει η κυρίαρχη μέθοδος στη χρήση του χρώματος στο άμεσο μέλλον, προϋποθέτει μια βαθιά γνώση της οπτικής και των τεχνικο-μηχανικών εφαρμογών της (όπως, λόγου χάρη, η φωτογραφία).

* Η ηλεκτροτεχνική βιομηχανία παράγει σήμερα πολύτιμα τεχνητά υλικά: τυρβονίτη, τρολίτη, νεόλιθο, γαλάλιθο, κλπ.

Αυτά τα υλικά, όπως και το αλουμίνιο, το ζελλόν και η σελυλόιντ, είναι πολύ πιο κατάλληλα από το πανί ή το ξύλο για την εκτέλεση ζωγραφικών έργων που απαιτούν μεγάλη ακρίβεια. Πιστεύω προσωπικά ότι αυτά ή ανάλογα υλικά σύντομα θα αρχίσουν να προτιμούνται στην παραδοσιακή ζωγραφική, για το λόγο ακόμη ότι μπορούν να δώσουν καταπληκτικά και εντελώς νέα αποτελέσματα. Πειράματα που έγιναν πάνω σε γυαλιστερές μαύρες πλάκες (τρολίτης), πάνω σε διαφανείς και διαυγείς πλάκες (γαλάλιθος, διαφανές ή αδιαφανές ζελλόν) είχαν σαν αποτέλεσμα περίεργα οπτικά εφέ. Το χρώμα έμοιαζε να *κινείται* πάνω από την επιφάνεια όπου είχε επικολληθεί. Η υλική βάση έμενε σχεδόν απαρατήρητη.

Μας εκπλήσσει το γεγονός ότι σήμερα ο «μεγαλοφυής» ζωγράφος διαθέτει πολύ λίγες τεχνικές γνώσεις σε σχέση με τον «στερούμενο φαντασίας» τεχνικό. Πάει καιρός τώρα που ο τεχνικός έχει κάνει εφαρμογή των γνώσεών του. Λόγου χάρη στηριζόμενος στις γνώσεις του πάνω στην οπτική, εφαρμόζει τα φαινόμενα της αλληλοτυπίας και της πόλωσης, τις αναμίξεις φωτός με την προσθαφαίρεση, κλπ. Αλλά σήμερα μοιάζει ακόμα με ουτοπία να πιστεύουμε ότι μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε με την ίδια άνεση αυτές τις γνώσεις για να φτιάξουμε χρωματικές συνθέσεις, μολονότι το μοναδικό εμπόδιο είναι μια κακή εκτίμηση της καλλιτεχνικής εργασίας. Σήμερα η έννοια του έργου τέχνης είναι αναγκαία και αναπόφευκτα συνδεδεμένη με τη χειροποίητη κατασκευή του ίδιου του έργου, ενώ σε σχέση με τη ΝΟΗΤΙΚΗ διεργασία της δημιουργίας η υλική εκτέλεση είναι σημαντική μόνο στο βαθμό που πρέπει να ελέγχεται μέχρι και τις τελευταίες λεπτομέρειες. Δεν έχει λοιπόν, καμιά σημασία αν αυτή η τελευταία φάση γίνεται με τη μηχανή ή το χέρι, από τον ίδιο τον καλλιτέχνη ή κάποιον άλλο που ανέλαβε αυτή τη δουλειά.

Η φωτογραφία

Από τη μέρα που ανακαλύφθηκε η φωτογραφία, παρά τη μεγάλη διάδοσή της, τίποτα το ουσιαστικά καινούριο δεν ανακαλύφθηκε σε τεχνικό και θεωρητικό επίπεδο. Εκτός από τη φωτογραφία με ακτίνες Ρέτγκεν, όλες οι καινοτομίες που έγιναν μέχρι σήμερα βασίζονται στην ιδέα της καλλιτεχνικής αναπαραγωγής της εποχής του Daguerre (γύρω στο 1830): αναπαραγωγή (αντίγραφο) της φύσης σύμφωνα με τους κανόνες της προοπτικής. Από τότε κάθε μεμονωμένη περίοδος που χαρακτηρίστηκε από ένα ιδιαίτερο στυλ ζωγραφικής, γέννησε και ένα στυλ φωτογραφίας που μιμούνταν και απέρρευε από τις τάσεις της στιγμής στη ζωγραφική*.

Οι άνθρωποι ανακαλύπτουν νέα όργανα, νέες μεθόδους

* Η έξοχη συλλογή διαφανειών του φωτογράφου E. Wasow του Μονάχου παρέχει μια πειστική απόδειξη του ισχυρισμού αυτού.

εργασίας που μεταβάλλουν ριζικά τις συνήθειές τους στην καθημερινή εργασία. Ωστόσο οι νεωτερισμοί δεν εφαρμόζονται συχνά όπως θα 'πρεπε και φρενάρονται από παλιές συνήθειες: η νέα λειτουργία καλύπτεται κάτω από παραδοσιακές μορφές. Οι δημιουργικές δυνατότητες της νέας μεθόδου ξεπηδούν μερικές φορές αργά από αυτές τις παλιές μορφές, από παλιά όργανα και πεδία δημιουργίας που ανθούν όταν η καινοτομία, μετά τη φάση της προετοιμασίας της, παίρνει τελικά το δρόμο της. Η ΦΟΥΤΟΥΡΙΣΤΙΚΗ (στατική) ζωγραφική, λόγου χάρη, έβαλε το πρόβλημα του ταυτόχρονου της κίνησης, της αναπαράστασης του ερεθίσματος-χρόνος, ένα συγκεκριμένο πρόβλημα που θα την οδηγούσε αργότερα στην καταστροφή της.

Αυτό συνέβαινε σε μια περίοδο που ο κινηματογράφος, μολονότι γνωστός, απήχε πολύ από το να έχει γίνει κατανοητός. Με ανάλογο τρόπο η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ των ΚΟΝΣΤΡΟΥΚΤΙΒΙΣΤΩΝ, σε ένα πιο υψηλό επίπεδο, άνοιγε το δρόμο για την εξέλιξη των συνθέσεων ανακλωμένου φωτός, που υπάρχουν ήδη σήμερα σε στάδιο εμβρυακό. Το ίδιο μπορούμε να πούμε – με παρόμοια επιφύλαξη – για μερικούς ζωγράφους που δουλεύουν με παραστατικά-αντικειμενικά μέσα (νεοκλασικοί και ζωγράφοι της «Neue Sachlichkeit»), πρόδρομοι μιας νέας μορφής οπτικο-παραστατικής σύνθεσης, που σύντομα θα χρησιμοποιεί μόνο ΤΕΧΝΙΚΟ-ΜΗΧΑΝΙΚΑ ΜΕΣΑ, αν εξαιρέσουμε το ότι αυτά τα ίδια τα έργα περιέχουν στοιχεία από την παράδοση, στοιχεία κάποτε-κάποτε αντιδραστικά.

Στο παρελθόν περνούσε τελείως απαρατήρητο το γεγονός ότι στη φωτογραφία το κύριο στοιχείο της φωτογραφικής μεθόδου είναι η ευαισθησία στο φως μιας μηχανής χημικά επεξεργασμένης επιφάνειας (γυαλί, μέταλλο, χαρτί, σελυλόιντ, κλπ.). Αυτή η επιφάνεια νοούνταν πάντα και μόνο σε σχέση με τους νόμους της προοπτικής του σκοτεινού θαλάμου της φωτογραφικής μηχανής, έτσι ώστε να εντυπώνει (να αναπαράγει) τα χαρακτηριστικά των μεμονωμένων αντικειμένων και να ανακλά ή να απορροφά το φως· αλλά ούτε τις δυνατότητες που προσέφεραν αυτοί οι συνδυασμοί εκμεταλλεύτηκαν ποτέ με τρόπο επαρκή και συνειδητό.

Μια ενεργή συνειδητοποίηση αυτών των δυνατοτήτων ίσως προσέφερε τη δυνατότητα να γίνει ορατό, μέσω της φωτογραφικής μηχανής, αυτό που το ανθρώπινο μάτι δεν μπορεί να δει ή να αντιληφθεί. Με άλλα λόγια, η φωτογραφική μηχανή μπορεί να τελειοποιήσει ή να συμπληρώσει το οπτικό όργανό μας: το μάτι. Αυτές οι αρχές έχουν κίελας εφαρμοστεί σε επίπεδο επιστημονικού πειρατισμού: λογου χάρη στη μελέτη των κινήσεων (βάδισμα, άλμα, καρπασμός), των ζωϊκών, των βοτανικών και ορυκτών μορφών (μεγεθύνσεις, μικρο-φωτογραφίες) και σε άλλα πεδία της επιστημονικής έρευνας.

Όστόσο τα πειράματα αυτά αποτελούν μεμονωμένες προσπάθειες και δεν έχουν ποτέ μελετηθεί σε βάθος. ΟΙ ΜΕΤΑΞΥ ΤΟΥΣ ΣΧΕΣΕΙΣ. Ως τώρα εκμεταλλευθήκαμε μόνο δευτερευόντως τις δυνατότητες της μηχανής λήψης. Αυτό φαίνεται καθαρά στις λεγόμενες «λάθος» φωτογραφίες: τις λήψεις από ψηλά, από χαμηλά, από το πλάι, που συχνά αποπροσανατολίζουν τον παρατηρητή και τον κάνουν να πιστεύει ότι πρόκειται για τυχαία τραβηγμένες φωτογραφίες.

Το μυστικό βρίσκεται στο γεγονός ότι η φωτογραφική μηχανή αναπαράγει μόνο την οπτική εικόνα και άρα και τις εκτροπές, παραμορφώσεις και τις οπτικές προοπτικές, ενώ το μάτι μας, χάρη στη νοητική και συνειρμική εμπειρία μας, συμπληρώνει και ολοκληρώνει μέσα στο χώρο τα οπτικά φαινόμενα, μεταφράζοντάς τα σε μια ΝΟΗΤΗ ΕΙΚΟΝΑ. Γι' αυτό η φωτογραφική μηχανή είναι το πιο κατάλληλο εργαλείο για μια προσέγγιση στην αντικειμενική ενόραση. Πριν ακόμα φτάσει κανείς σε μια πιθανή υποκειμενική θέση, θα 'ναι υποχρεωμένος να βλέπει το οπτικά αληθινό, αυτό που δίνει την εξήγηση από μόνο του, δηλαδή το αντικειμενικό. Μ' αυτόν τον τρόπο θα εξαλειφθεί η έννοια του νοητικού και ζωγραφικού συνειρμού που επιβιώνει εδώ και αιώνες και που πέρασε μέσα στην οπτική μας από τους μεγάλους προσωπικούς ζωγράφους.

Έτσι ένας αιώνας φωτογραφίας και δύο δεκαετίες κινηματογράφου έχουν πλουτίσει πολύ την οπτική μας. ΜΠΟΡΟΥΜΕ ΝΑ ΠΟΥΜΕ ΟΤΙ ΒΛΕΠΟΥΜΕ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ ΜΕ ΕΝΤΕΛΩΣ ΑΛΛΑ ΜΑΤΙΑ. Αλλά παρόλ' αυτά το αποτέλεσμα

που είχαμε ως τώρα αντιπροσωπεύει μόνο κάτι περισσότερο από μια εγκυκλοπαιδική προσφορά.

Όμως αυτό δε μας φτάνει. Θέλουμε να ΠΑΡΑΓΟΥΜΕ όλοι με τρόπο ισότιμο, από τη στιγμή που η δημιουργία νέων σχέσεων είναι σημαντική για τη ζωή.

Παραγωγή – αναπαραγωγή

Μολονότι δεν προσπαθούμε να δώσουμε λύση με μια μόνο φράση σε όλα τα αστάθμητα της ανθρώπινης ζωής, μπορούμε να πούμε ότι η δομή του ανθρώπου αντιπροσωπεύει τη σύνθεση όλων των λειτουργικών μηχανισμών του· με άλλα λόγια ο άνθρωπος, σε μια δεδομένη περίοδο, φτάνει στη μέγιστη τελειότητά του όταν ο λειτουργικός μηχανισμός από τον οποίο είναι φτιαγμένος – τόσο τα κύτταρα όσο και τα πιο πολύπλοκα όργανα – εξαντλεί όλες τις βιολογικές δυνατότητές του. Η τέχνη συμπράττει σ' αυτό το έργο – και αυτό είναι ένα από τα πιο σημαντικά καθήκοντά της – καθώς το σύνολο των αποτελεσμάτων της εξαρτάται από την τελειότητα της λειτουργίας. Η τέχνη προσπαθεί να συνάψει ανάμεσα σε γνωστά και άγνωστα οπτικά, ακουστικά και λειτουργικά φαινόμενα ΝΕΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ, ώστε να απορροφούνται αυτά όλο και περισσότερο από το λειτουργικό μηχανισμό.

Ανθρώπινο χαρακτηριστικό αποτελεί το γεγονός ότι κάθε φορά που η λειτουργική μηχανή λαμβάνει νέες εντυπώσεις, ζητάει επίμονα κι άλλες νέες εντυπώσεις. Αυτός είναι ένας από τους λόγους που υπάρχει πάντα η ανάγκη για νέα δημιουργικά πειράματα. *Απ' αυτή την άποψη οι δημιουργίες έχουν μια ισχύ στο μέτρο που παράγουν νέες και άγνωστες σχέσεις.* Έτσι επιβεβαιώνεται για άλλη μια φορά ότι όταν η αναπαραγωγή (η επανάληψη των υπάρχουσών σχέσεων) δε συμβάλλει σε τίποτα στη δημιουργική τέχνη, το μόνο που μπορεί να χαρακτηριστεί είναι σαν μια δεξιοτεχνία.

Μια και η παραγωγή (παραγωγική δημιουργικότητα) είναι βασική για την ανθρώπινη ανάπτυξη, πρέπει να επιχειρήσουμε να μεταχειριστούμε το μηχανισμό (τα μέσα), που

ως τώρα χρησιμοποιήθηκε μόνο για την αναπαραγωγή, και για σκοπούς παραγωγικούς*.

Αν θέλουμε να προσανατολιστούμε προς μια παραγωγική κατεύθυνση στο πεδίο της φωτογραφίας, πρέπει να εκμεταλλευτούμε την ευαισθησία στο φως της φωτογραφικής πλάκας (με τα βρωμιούχα άλατα του αργύρου) για να αποτυπώσουμε πάνω της τα φωτεινά φαινόμενα (σύνθεση φωτεινών στιγμών) που οι ίδιοι θα δημιουργούμε (μέσω μιας διάταξης καθρεφτών ή φακών, διαφανών κρυστάλλων, υγρών, κλπ.). Προδρόμους αυτού του είδους της σύνθεσης μπορούμε να θεωρήσουμε όλες τις ΑΣΤΡΟΝΟΜΙΚΕΣ φωτογραφίες, τις φωτογραφίες με ακτίνες Χ και τις φωτογραφίες από αστραπές.

* Έχω μελετήσει αυτό το πρόβλημα σε δύο πεδία: του γραμμοφώνου και της φωτογραφίας. Προφανώς μπορεί να το κάνει κανείς και με άλλα μέσα αναπαραγωγής: με το ΦΙΑΜ ΜΕ ΗΧΟ (Engel, Massole και Vogt), με την τηλεόραση (TELEHOR) κλπ. Μέχρι τώρα το ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΟ έπρεπε να παράγει ήδη υπάρχοντα ακουστικά φαινόμενα. Οι δονήσεις του ήχου που πρέπει να αναπαραχθεί χαράζονται με μια βελόνα πάνω σε ένα δίσκο από κερί και στη συνέχεια ο ήχος αναπαράγεται από ένα αντίγραφο του δίσκου μέσω μιας μεμβράνης.

Μια διαδεδομένη εφαρμογή αυτής της συσκευής για παραγωγικούς σκοπούς θα μπορούσε να γίνει χωρίς εξωτερική μηχανική επέμβαση, δηλαδή με την απευθείας χάραξη από τον άνθρωπο του δίσκου από κερί. Κατά την αναπαραγωγή θα 'χουμε ένα ηχητικό αποτέλεσμα. Αυτό το τελευταίο, χωρίς την παρεμβολή άλλων οργάνων και της ορχήστρας, θα παράσχει ΜΙΑ ΝΕΑ ΜΕΘΟΔΟ για την παραγωγή ήχων (ήχων που σήμερα δεν υπάρχουν και νέων σχέσεων ήχων) που θα συμβάλλει σε μια αλλαγή της έννοιας της μουσικής και των δυνατοτήτων σύνθεσης. (Βλέπε τα άρθρα μου στο «De stijl» αρ. 7, 1922, στο «Der Sturm» VII, 1923, στο «Broom», Νέα Υόρκη, Μάρτης 1923, στο «Anbruch», Βιέννη, 1926).

Η φωτογραφία χωρίς φωτογραφική μηχανή – Το «φωτόγραμμα»

Στο πρακτικό πεδίο μπορούμε να προχωρήσουμε με τον ακόλουθο τρόπο: ρίχνουμε το φως πάνω σε μια οθόνη (φωτογραφική πλάκα, χαρτί ευαίσθητο στο φως) φιλτράροντάς το μέσα από αντικείμενα με διαφορετικούς συντελεστές διάθλασης ή εκτρέποντάς το με κατάλληλα εξαρτήματα από την αρχική κατεύθυνσή του: μερικά μέρη της οθόνης μένουν στη σκιά, κλπ. Αυτό μπορεί να γίνει *με ή χωρίς* φωτογραφική μηχανή. (Στη δεύτερη περίπτωση η τεχνική συνίσταται στην αποτύπωση ενός παιχνιδιού από διαφοροποιημένα φώτα και σκιές).

Αυτή η συσκευή ανοίγει το δρόμο σε νέες δυνατότητες στο πεδίο της φωτεινής σύνθεσης όπου το φως πρέπει να χρησιμοποιείται σαν ένα ΝΕΟ ΜΕΣΟ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ, δηλαδή όπως το χρώμα στη ζωγραφική ή ο ήχος στη μουσική. Ονομάζω αυτή τη νέα μορφή φωτεινής σύνθεσης ΦΩΤΟΓΡΑΜΜΑ. Αυτό δίνει τη δυνατότητα να φτιάξει κανείς συνθέσεις ΜΕ ΕΝΑ ΝΕΟΚΑΤΑΚΤΗΜΕΝΟ ΥΛΙΚΟ.

Άλλος τρόπος για μια διεύρυνση της παραγωγικότητας είναι η μελέτη και η χρήση διάφορων χημικών συνθέσεων που θα μπορούσαν να αποτυπώσουν φωτεινά φαινόμενα (ηλεκτρομαγνητικές δονήσεις), τα οποία το μάτι δεν μπορεί να αντιληφθεί (λογου χάρη η φωτογραφία με ακτίνες Χ).

Ένας τελευταίος τρόπος είναι η κατασκευή νέων φωτογραφικών μηχανών: κατ' αρχήν χρησιμοποιώντας το σκοτεινό θάλαμο κι έπειτα εξαλείφοντας την προοπτική αναπαράσταση. Φωτογραφικά μηχανήματα εφοδιασμένα με συστήματα φακών που να μπορούν να αγκαλιάσουν το αντικείμενο από όλες τις πλευρές, και μηχανήματα φτιαγμένα με βάση οπτικούς νόμους που δεν είναι εκείνοι του ματιού μας.

Το μέλλον της φωτογραφικής μεθόδου

Η δημιουργική χρήση αυτών των γνώσεων και αυτών των αρχών θα αποστομώσει αυτούς που ισχυρίζονται ότι η φωτογραφία δεν είναι «τέχνη».

Το ανθρώπινο μυαλό βρίσκει παντού πεδία δουλειάς για να εκφράσει τις δημιουργικές του ικανότητες. Ακόμα και στο πεδίο της φωτογραφίας θα συντελεστούν σύντομα σημαντικές εξελίξεις.

Το ότι η φωτογραφία σαν ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗ δεν είναι μια απλή αντιγραφή της φύσης έχει κιόλας αποδειχτεί από το γεγονός ότι πολύ σπάνια βλέπει κανείς μια «καλή» φωτογραφία. Ανάμεσα στις εκατομμύρια φωτογραφίες που τυπώνονται στα περιοδικά και τα βιβλία, σπάνια βλέπει κανείς κάποιες πραγματικά «καλές». Ενδεικτικό είναι το γεγονός ότι εμείς (μετά από μία σχετικά μακριά περίοδο παιδείας) καταφέρνουμε να ξεχωρίσουμε τις «καλές» με ένα αλάθητο ένστικτο, ανεξάρτητα από τη «θεματική» τους που μπορεί να 'ναι για μας νέα ή άγνωστη. Έχουμε αποκτήσει μια νέα ευαισθησία σε σχέση με την ποιότητα της φωτοσκίασης, του *φωτεινού άσπρου*, το πέραςμα από το μαύρο σε ένα γκρίζο που ξεχειλίζει από ρευστό φως, τη συγκεκριμένη μαγεία του πιο λεπτεπίλεπτου «*texture*»: είτε πρόκειται για τον ατσάλινο σκελετό μιας κατασκευής είτε για τον αφρό της θάλασσας – και όλα αυτά αποτυπώνονται σε ένα εκατοστό ή ένα χιλιοστό του δευτερολέπτου.

Δεδομένου ότι τα φωτεινά φαινόμενα προσφέρουν συνήθως μεγαλύτερες δυνατότητες διαφοροποίησης σε συνθήκες κίνησης απ' ότι σε στατικές συνθήκες, όλες οι φωτογραφικές μέθοδοι αγγίζουν το υψηλότερο σημείο τους στην κινηματογραφική ταινία (σχέσεις ανάμεσα στις κινήσεις των φωτεινών προβολών).

Ως τώρα το σινεμά έχει περιοριστεί στην πραγματικότητα σε μια αναπαραγωγή δράσεων, χωρίς όμως να εκμεταλλεύεται την επινοητικότητα και δημιουργικότητα που προσφέρει η φωτογραφική μηχανή. Η μηχανή λήψης, σαν τεχνικό εργαλείο και εξαιρετικά σημαντικός παραγωγικός συντελεστής της κινηματογραφικής δημιουργίας, αντιγρά-

φει τα αντικείμενα του εξωτερικού κόσμου έτσι ώστε να είναι «αληθινά σαν τη φύση».

Δεν μπορούμε προφανώς να αγνοήσουμε αυτό το γεγονός αλλά, ως τώρα, το λάβαμε υπερβολικά υπόψη μας, με αποτέλεσμα να μην έχουν τελειοποιηθεί αρκετά τα άλλα στοιχεία της κινηματογραφικής δημιουργίας: οι ΜΟΡΦΙΚΕΣ τάσεις, Η ΔΙΕΙΣΔΗΞΗ, ΟΙ ΣΧΕΣΕΙΣ ΦΩΤΟΣΚΙΑΣΗΣ, Η ΚΙΝΗΣΗ, Ο ΧΡΟΝΟΣ. Έτσι χάσαμε τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσουμε τα αντικειμενικά στοιχεία με τρόπο εμφανώς *φιλμικό*, μένοντας σχεδόν πάντα προσκολλημένοι στην αναπαραγωγή νατουραλιστικών και θεατρικών αναπαραστάσεων.

Οι περισσότεροι από τους σύγχρονους μας έχουν ακόμα τα μυαλά της εποχής της ατμομηχανής. Αν δούμε τις δυνατότητες που τους προσφέρονται σήμερα, θ' αναγκαστούμε να παραδεχτούμε ότι τα *σύγχρονα* εικονογραφημένα έντυπα είναι πολύ οπισθοδρομικά! Και να σκεφτεί κανείς ότι θα μπορούσαν και θα έπρεπε να ασκούν μια τεράστια παιδαγωγική και πολιτιστική δράση! Θα μπορούσαν να κάνουν γνωστά και να διαδίδουν τα θαύματα της τεχνικής, της επιστήμης και της διάνοιας, τόσο για τα μεγάλα όσο και για τα μικρά πράγματα, τόσο για τα μακρινά όσο και για τα κοντινά. Χωρίς αμφιβολία στο πεδίο της φωτογραφίας υπάρχει μια σειρά από σημαντικές εργασίες που μας δείχνουν τα ανεξάντλητα θαύματα της ζωής. Ως τώρα αυτό ήταν καθήκον των ζωγράφων όλων των εποχών, αλλά σήμερα κάποιοι άρχισαν να βλέπουν την ανεπάρκεια των παλιών μέσων αναπαράστασης. Γι' αυτό το λόγο, αρκετές προσπάθειες *ζωγράφων* που δείχνουν τα πράγματα του κόσμου με τρόπο αντικειμενικό αποτελούν μια σημαντική επιτυχία στο επίπεδο των σχέσεων ανάμεσα στη φωτογραφία και την τέχνη του ζωγράφου.

Αλλά αν χρησιμοποιήσουμε όπως πρέπει τα στοιχεία της φωτογραφίας, τους λεπτότατους τόνους του γκριζου και του καφέ, την ομορφιά του σμαλτωμένου φωτογραφικού χαρτιού, τότε η ζωγραφική αναπαραγωγή αυτών των σάνταρντ καθημερινών μορφών δε θα μοιάζουν παρά με κακότεχνες προσπάθειες αναπαράστασης. Όταν η φωτογραφία αποκτήσει πλήρη συνείδηση και γνώση των νόμων που

στην πραγματικότητα είναι *δικοί της*, η *αναπαράσταση* θα φτάσει σε τέτοια επίπεδα τελειότητας και πληρότητας όπου δεν έχουν φτάσει ποτέ άλλοι τεχνίτες με το χέρι.

Επαναστατική μοιάζει ακόμα και σήμερα η δήλωση ότι, χάρη στις νέες αρχές της αναπαράστασης στη ζωγραφική και τον κινηματογράφο, τα οπτικά όργανά μας έχουν κατά πολύ πλουτιστεί. Ο περισσότερος κόσμος είναι ακόμα υπερβολικά προσκολλημένος στην έννοια της συνέχειας της εξέλιξης της χειροποίητης-συντεχνιακής δουλειάς και, με ανάλογο τρόπο, στην έννοια της εξέλιξης των παραδοσιακών εικόνων, για να μπορεί να αντιληφθεί πλήρως το νόημα αυτής της ολικής αναδόμησης.

Αλλά όποιος ήδη από σήμερα δε φοβάται να πάρει αυτόν τον αναπόφευκτο δρόμο του μέλλοντος, θα μπορέσει από αυτή τη στιγμή να βάλει τις βάσεις για μια πραγματικά δημιουργική δουλειά. Τόσο στο πεδίο της φωτογραφικής δημιουργίας (φιλμ) όσο και σε κείνο της ζωγραφικής δημιουργίας (αν και όχι αντικειμενικής), η ΣΑΦΗΣ ΓΝΩΣΗ ΤΩΝ ΜΕΣΩΝ θα του επιτρέψει να δεχτεί τα ερεθίσματα και των δυο τεχνών και να εκμεταλλευτεί όλα τα μέσα τους, τα οποία θα εξελίσσονται και θα πλουτίζονται όλο και περισσότερο. Εγώ ο ίδιος έμαθα πολλά χρήσιμα πράγματα για τη ζωγραφική μου από τις φωτογραφικές δουλειές μου και συχνά, προβλήματα που αντιμετώπισα στη ζωγραφική μου 'δωσαν ερεθίσματα για φωτογραφικά πειράματα. Είναι γενικά παραδεκτό ότι η εμφάνιση του έγχρωμου (και ομιλούντα) κινηματογράφου θα βγάλει την ιστορική μιμητική ζωγραφική του καβαλέτου από το δαίδαλο της αναπαράστασης αντικειμενικών στοιχείων και θα την προσανατολίσει προς καθαρές σχέσεις χρώματος· ενώ η φωτογραφία, που είναι οργανωμένη με ακρίβεια στα μέσα της, θα είναι αυτή που θα εξασφαλίσει τη ρεαλιστική ή υπερρεαλιστική ή ουτοπιστική αναπαράσταση ή αναπαραγωγή των αντικειμένων, που αποτελούσε ως τώρα το φόβο της ζωγραφικής.

Σ' αυτή την αρχική φάση το να προσπαθήσει κανείς να δει το πράγμα σε σύνολο, τόσο στη φωτογραφία όσο και στην αφηρημένη ζωγραφική, θα 'ταν καταστροφικό και θα οδηγούσε στην υποτίμηση των μελλουσών δυνατοτήτων

σύνθεσης που, χωρίς αμφιβολία, θα 'ναι διαφορετικές απ' ότι μπορούμε σήμερα να φανταστούμε. Με μια διορατική και λογική μελέτη του προβλήματος μπορούμε και να αποδείξουμε ότι η μηχανικο-οπτική αναπαράσταση του χρώματος (φωτογραφία ή έγχρωμος κινηματογράφος) θα δώσει ολότελα διαφορετικά αποτελέσματα από κείνα των Λυμιέρ και των άλλων σημερινών φωτογράφων. Δε θα υπάρχει ίχνος από την έγχρωμη και κιτς συναισθηματικότητα αυτής της κυριαρχίας της φύσης. Τόσο η έγχρωμη φωτογραφία όσο και ο ηχητικός κινηματογράφος και η οπτοφωνητική σύνθεση θα οργανωθούν πάνω σε μια ολότελα καινούργια, στέρεα βάση, έστω κι αν ένα τέτοιο αποτέλεσμα χρειαστεί εκατό χρόνια πειραματισμών.

Ως τώρα οι πιθανές εφαρμογές της φωτογραφίας είναι αμέτρητες καθώς μπορούν να αποτυπωθούν από τις πιο σκληρές ως τις πιο μαλακές φωτεινές αξίες και, με τις προόδους που σύντομα θα σημειωθούν, θα μπορούν να αποτυπώνονται και οι χρωματικές αξίες.

Ανάμεσα στ' άλλα και με τη μορφή της:

- ΚΑΤΑΓΡΑΦΗΣ ΚΑΤΑΣΤΑΣΕΩΝ, ΚΑΠΟΙΑΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ·
- ΣΥΝΔΥΑΣΜΟΥ ΚΑΙ ΠΡΟΒΟΛΗΣ ΕΙΚΟΝΩΝ ΠΟΥ ΘΑ ΕΙΝΑΙ Η ΜΙΑ ΠΑΝΩ ΣΤΗΝ ΑΛΛΗ ή Η ΜΙΑ ΚΟΝΤΑ ΣΤΗΝ ΑΛΛΗ·
- ΔΙΕΙΣΔΗΣΗΣ· ΠΡΟΣΑΡΜΟΓΗΣ ΣΚΗΝΩΝ ΓΙΑ ΝΑ 'ΝΑΙ ΠΙΟ ΕΥΜΕΤΑΧΕΙΡΙΣΤΕΣ: ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟΣ, ΟΥΤΟΠΙΑ ΚΙ ΑΣΤΕΪΣΜΟΣ (ΝΑ ΤΟ ΝΕΟ ΧΙΟΥΜΟΡ!)·
- ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΙΚΩΝ ΑΛΛΑ ΚΑΙ ΕΚΦΡΑΣΤΙΚΩΝ ΠΟΡΤΡΑΙΤΩΝ·
- ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΩΝ, ΑΦΙΣΩΝ, ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΠΡΟΠΑΓΑΝΔΑΣ·
- ΜΕΣΩΝ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ ΓΙΑ ΒΙΒΛΙΑ-ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ, ΔΗΛΑΔΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΝΤΙ ΓΙΑ ΚΕΙΜΕΝΟ· ΤΥΠΟ-ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ·
- ΜΕΣΩΝ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ ΓΙΑ ΜΗ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΙΚΕΣ ΠΡΟΒΟΛΕΣ ΑΠΟΛΥΤΟΥ ΦΩΤΟΣ ΣΕ ΔΥΟ ή ΤΡΕΙΣ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ·
- ΤΑΥΤΟΧΡΟΝΟ ΣΙΝΕΜΑ, ΚΛΠ.

Ανάμεσα στις διάφορες δυνατότητες που προσφέρει η κινηματογραφική ταινία μπορούμε να αναφέρουμε τη δυ-

ναμική αναπαραγωγή διάφορων κινήσεων, τις επιστημονικές και άλλες παρατηρήσεις λειτουργικού ή χημικού τύπου· το αξελερέ ή το ρελαντί· *κινηματογραφημένες ειδήσεις προβλημένες μέσω ραδιοφώνου*. Από τις πιθανές συνέπειες της εκμετάλλευσης αυτών των δυνατοτήτων μπορούμε να αναφέρουμε: την εξέλιξη της παιδαγωγικής, της εγκληματολογίας, όλης της υπηρεσίας ειδήσεων και πολλές άλλες δυνατότητες. Τι καταπληκτικό θα 'ταν να μπορούσαμε λόγου χάρη να τραβάμε έναν άνθρωπο κάθε μέρα από τη στιγμή της γέννησής του μέχρι τα βαθιά γεράματα και το θάνατο! Θα 'ταν φοβερή συγκίνηση να μπορούσαμε να παρακολουθήσουμε μέσα σε πέντε μόνο λεπτά τις μεταβαλλόμενες εκφράσεις του προσώπου του, που θα άλλαζαν προοδευτικά στην πορεία της μακριάς ζωής του, τα γένια που θα μεγάλωναν, κλπ.· ή να βλέπαμε τον πολιτικό, το μουσικό, τον ποιητή να μιλούν και να χειρονομούν· τα ζώα, τα φυτά κλπ. στις φάσεις των λειτουργιών της ζωής τους: οι πιο βαθιές σχέσεις αποκαλύπτονται εδώ με την παρατήρηση στο μικροσκόπιο. ΑΚΟΜΑ ΚΙ ΟΤΑΝ ΕΧΟΥΜΕ ΕΠΑΡΚΗ ΓΝΩΣΗ ΤΟΥ ΥΛΙΚΟΥ, ΤΟ ΕΥΡΟΣ ΚΑΙ Η ΤΑΧΥΤΗΤΑ ΤΗΣ ΣΚΕΨΗΣ ΔΕ ΦΤΑΝΟΥΝ ΓΙΑ ΝΑ ΣΥΛΛΑΒΟΥΜΕ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΕΦΙΚΤΕΣ ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΕΣ.

Για να δείξω μια από τις τόσες δυνατότητες χρήσης θα αναφερθώ σε μερικά ΦΩΤΟΑΝΑΓΛΥΦΑ που έγιναν με τη σύνθεση διάφορων φωτογραφιών και αποτελούν μια πειραματική μέθοδο ταυτόχρονης αναπαράστασης, χιουμοριστικής οπτικής και λεκτικής ερμηνείας, ερεθιστικών συνδυασμών των πιο ρεαλιστικών και μιμητικών μέσων στο πεδίο της φαντασίας. Ή μπορεί αυτά να 'ναι πολύ σαφή, να διηγούνται μια ιστορία και να 'ναι πιο αληθινά «από την ίδια τη ζωή». Αυτή η εργασία, που καθώς βρίσκεται ακόμα στην αρχή της είναι μάλλον πριμιτίφ και χειροποίητη, θα γίνεται γρήγορα με μηχανικά μέσα και με τη βοήθεια προβολών και νέων μεθόδων εκτύπωσης.

Στο πεδίο του κινηματογράφου αυτή η μέθοδος χρησιμοποιείται ήδη μέχρι σ' ένα βαθμό: το φωτισμό, το πέρασμα από τη μια σκηνή στην άλλη, τη διπλοτυπία διαφορετικών εικόνων. Η δυνατότητα ρύθμισης του διαφράγματος και της ίριδας μπορεί να χρησιμοποιηθεί για τη σύνδεση

και τον εναρμονισμό σε έναν κοινό ρυθμό συμβάντων που δεν έχουν σχέση μεταξύ τους. Διακόπτεται μια σειρά κινήσεων με την ίριδα και αρχίζει μια νέα σειρά με το ίδιο διάφραγμα.

Μπορούμε να προκαλέσουμε ένα σύνολο εντυπώσεων κόβοντας τις εικόνες σε κάθετες ή οριζόντιες λωρίδες, μετατοπίζοντας το μισό προς τα πάνω, ή εφαρμόζοντας άλλα πολλά τεχνάσματα. Τα νέα μέσα και μέθοδοι θα μας επιτρέψουν να έχουμε ακόμα καλύτερα αποτελέσματα.

Οι εργασίες που συνίστανται στην κοπή, τη διάταξη και προσεκτική οργάνωση των φωτογραφικών αντιγράφων αποτελούν μια πιο προχωρημένη μορφή (φωτοανάλυφα) σε σχέση με τα πρώτα έργα της κοπής και κόλλησης των εικόνων (φωτομοντάζ) των ντανταϊστών. Αλλά μόνο με την τεχνική τους βελτίωση και την τολμηρή τους ανάπτυξη θα μπορέσουμε να εκμεταλλευτούμε τις απίθανες δυνατότητες που έχουν σχέση με τη φωτογραφία και τον κινηματογράφο.

Τυποφωτογραφία

Δεν ήταν μόνο η περιέργεια ή καθαρά οικονομικοί λόγοι που ευνόησαν την εκπληκτική μετάδοση των ειδήσεων μέσω του τύπου, του κινηματογράφου και του ραδιοφώνου, αλλά ένα ζωηρό ενδιαφέρον για τα συμβαίνοντα ανά τον κόσμο.

Η δημιουργική δουλειά του καλλιτέχνη, τα πειράματα του επιστήμονα, οι υπολογισμοί του επιχειρηματία ή των σημερινών πολιτικών ανδρών, όλα όσα κινούνται, όλα όσα λαμβάνουν μορφή, αποτελούν μέρος των αλληλεξαρτώμενων συμβάντων που εκτυλίσσονται μέσα στην συλλογικότητα. Η σημερινή και άμεση δράση του κάθε μεμονωμένου ατόμου έχει πάντα και ταυτόχρονα μια μακροπρόθεσμη συνέπεια. Ο τεχνικός κρατάει το μηχάνημα στο χέρι: πρόκειται για μια ικανοποίηση μιας άμεσης ανάγκης· αλλά και κάτι περισσότερο: στο βαθμό που είναι ο εγκαινιαστής μιας νέας κοινωνικής διάρθρωσης, στρώνει το δρόμο προς το μέλλον.

Λογου χάρη, η δουλειά του τυπογράφου, που σήμερα δεν έχει ακόμα αρκετά εκτιμηθεί, έχει ένα μακροπρόθεσμο αποτέλεσμα αυτού του τύπου: τη διεθνή κατανόηση με όλες τις συνέπειές της.

Η δουλειά του τυπογράφου αποτελεί μέρος της βάσης που θα στηρίξει τον καινούριο κόσμο. Η συγκεντρωμένη δουλειά της οργάνωσης είναι το πνευματικό αποτέλεσμα που μαζεύει σε μια σύνθεση όλα τα στοιχεία της ανθρωπίνης δημιουργικότητας: την τάση για παιχνίδι, τη συμπάθεια, τις επινοήσεις, τις οικονομικές ανάγκες. Κάποιος εφευρίσκει την τυπογραφία με κινητά στοιχεία, κάποιος άλλος τη φωτογραφία, ένας τρίτος τα φίλτρα και το κλισέ, ένας άλλος πάλι τη γαλβανοπλαστική, τη φωτοτυπία, το κλισέ από σελυλόιντ που σκληραίνει με το φως. Οι άνθρωποι επίσης αλληλοσκοτώνονται, αυτοί δεν έχουν καταλάβει το πως ζουν και το γιατί ζουν. Οι πολιτικοί άντρες δεν έχουν αντιληφθεί ακόμα ότι η γη είναι ένα αδιάσπαστο όλο, αλλά στο μεταξύ έχει εφευρεθεί η τηλεόραση (Telehor).

Αύριο θα μπορούμε να κοιτάμε μες στην καρδιά του διπλανού μας, να βρισκόμαστε παντού ή να είμαστε μόνοι. Εικονογραφημένα βιβλία, εφημερίδες, περιοδικά, τυπώνονται κατά εκατομμύρια. Το μονοσήμαντο του πραγματικού, η αλήθεια των καθημερινών καταστάσεων υπάρχει για όλους. Η ΥΓΙΕΙΝΗ ΤΗΣ ΟΠΤΙΚΗΣ, Η ΥΓΙΗΣ ΠΛΕΥΡΑ ΤΟΥ ΟΡΑΤΟΥ ΕΙΣΔΥΕΙ ΣΙΓΑ ΣΙΓΑ.

Τι είναι η τυποφωτογραφία;

Η τυπογραφία είναι μια επικοινωνία που εκφράζεται με τα τυπογραφικά γράμματα.

Η φωτογραφία είναι η οπτική αναπαράσταση αυτού που γίνεται αντιληπτό οπτικά.

Η ΤΥΠΟΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΕΙΝΑΙ Η ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΠΟΥ ΑΝΑΠΑΡΙΣΤΑΤΑΙ ΟΠΤΙΚΑ ΜΕ ΤΟΝ ΠΙΟ ΑΚΡΙΒΗ ΤΡΟΠΟ.

Κάθε εποχή αντιμετωπίζει με το δικό της τρόπο την οπτική. Η δική μας εποχή είναι ο κινηματογράφος, η φωτεινή διαφήμιση, το ταυτόχρονο των συμβάντων που γίνονται αντιληπτά με τις αισθήσεις. Όλα αυτά μας πρόσφεραν μια νέα δημιουργική βάση, που όλο και διευρύνεται ακόμα και χάρη στην τυπογραφία. Η τυπογραφία του Gü-

tenberg, που έφτασε σχεδόν ως τις μέρες μας, κινείται αποκλειστικά σε μια ΓΡΑΜΜΙΚΗ ΔΙΑΣΤΑΣΗ. Μετά την ανακάλυψη της φωτογραφικής μεθόδου, αναπτύχθηκε μέχρι που άγγιξε μια νέα διάσταση η οποία σήμερα θεωρείται ολική. Η αρχική εργασία σ' αυτό το πεδίο έγινε από τα εικονογραφημένα περιοδικά, από τις αφίσσες και από τα έντυπα.

Μέχρι πριν λίγο καιρό είμασταν προσκολλημένοι σε υλικά και φωτογραφικές τεχνικές που, μολονότι διαφύλασσαν την καθαρότητα της γραμμής, αγνοούσαν ολοκληρωτικά τις νέες διαστάσεις της ζωής. Μόνο πολύ πρόσφατα άρχισε μια τυπογραφική εργασία που επιχειρεί να αποκαταστήσει τον σύνδεσμο με τη ζωή, με τη χρήση πολύ αντιθετικών τυπογραφικών υλικών (γράμματα, σημεία, αρνητικές και θετικές αξίες). Αυτές οι προσπάθειες δε συνέβαλαν όμως πολύ στο σπάσιμο της σημερινής ακαμψίας της τυπογραφικής πρακτικής. Για να έχουμε μια ριζική αλλαγή θα πρέπει να καταφύγουμε ευρέως σε τεχνικές της φωτογραφίας, τσιγκογραφίας, γαλθανοπλαστικής κλπ. Η ελαστικότητα και κινητικότητα αυτών των τεχνικών θα δημιουργήσουν νέες σχέσεις αμοιβαιότητας ανάμεσα στην οικονομία και την ομορφιά. Όσο θα αναπτύσσεται η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΑ θα μπορούμε να έχουμε άμεσα ακριβείς αναπαραγωγές εικονογραφήσεων. Πολύ πιθανόν – ίσως και σε πιο υψηλό επίπεδο – να είναι δυνατόν να συνθέσουμε φιλοσοφικά έργα με τα ίδια μέσα που χρησιμοποιούνται σήμερα για τα αμερικάνικα περιοδικά. Προφανώς αυτά τα νέα τυπογραφικά έργα θα έχουν μια οπτική και συνοπτική τυπογραφική διατύπωση πολύ διαφορετική από τη σημερινή γραμμική διατύπωση.

Η γραμμική τυπογραφική επικοινωνία που μεταδίδει τις σχέσεις είναι μονάχα μια έκτακτη σύνδεση ανάμεσα στο περιεχόμενο του μηνύματος και το πρόσωπο που το λαβαίνει:

ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ← ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΑ → ΑΝΘΡΩΠΟΣ

Αντίθετα με ότι έχει γίνει ως σήμερα, τώρα, αντί να χρησιμοποιούμε την τυπογραφία μόνο σαν αντικειμενικό μέσο, προσπαθούμε να την ενσωματώσουμε με τρόπο δη-

μιουργικό στο περιεχόμενο με όλο το δυναμικό δράσης της υποκειμενικής ύπαρξής της.

Τα ίδια τα τυπογραφικά υλικά περιέχουν πολύ απτά οπτικά στοιχεία, μέσω των οποίων μπορούμε να αναπαραστήσουμε το περιεχόμενο του μηνύματος, κατευθείαν οπτικά και όχι μόνο έμμεσα διανοητικά. Η φωτογραφία όταν χρησιμοποιείται σαν τυπογραφικό υλικό είναι εκπληκτικά αποτελεσματική. Μπορεί να εμφανιστεί δίπλα στις λέξεις σαν εικονογράφηση ή να αντικαταστήσει αυτές τις τελευταίες με τη μορφή «ΦΩΤΟΚΕΙΜΕΝΟΥ» σαν ακριβή αναπαραστατική μορφή που η αντικειμενικότητά της δεν επιτρέπει καμιά προσωπική ερμηνεία. Από τις συνειρμικές και οπτικές σχέσεις απορρέουν η αναπαράσταση και η μορφή, που στην τυποφωτογραφία αποτελούν μια συνειρμική, νοητική, συνθετική συνέχεια και δίνουν μια μονοσήμαντη, οπτικά αποτελεσματική αναπαράσταση.

Η τυποφωτογραφία κανονίζει το νέο ρυθμό των νέων οπτικών γραπτών.

Στο μέλλον κάθε τυπογραφία θα έχει ένα εργαστήριο για την παραγωγή κλισέ και μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι το μέλλον της τυπογραφικής μεθόδου ανήκει στα φωτομηχανικά μέσα. Η ανακάλυψη της φωτογραφικής στοιχειοθέτησης, η δυνατότητα να τυπώνουμε ολόκληρες εκδόσεις με τη βοήθεια της ραδιογραφικής τεχνικής, οι νέες τεχνικές για την παραγωγή φτηνών κλισέ κλπ., δείχνουν τον προσανατολισμό που πρέπει να πάρει το συντομότερο κάθε τυπογράφος και κάθε τυποφωτογράφος του σήμερα.

Αυτό το είδος της συνοπτικής επικοινωνίας, αν προσαρμοστεί στους καιρούς μας, μπορεί να τελειοποιηθεί σε μεγάλη κλίμακα και σε ένα επιπλέον επίπεδο, μέσω της κινητικής μεθόδου: του κινηματογράφου.

Το ταυτόχρονο σινεμά ή πολυσινεμά

Θα 'πρεπε να φτιάξουμε έναν κινηματογράφο με έναν τεχνικό εξοπλισμό για τις πιο ποικίλες πειραματικές δοκιμές τόσο σε σχέση με τα μηχανήματα όσο και σε σχέση με

την προβολή πάνω στην οθόνη. Θα μπορούσαμε, λόγω χάρη, με έναν απλό μηχανισμό να έχουμε τη δυνατότητα να χωρίζουμε την οθόνη σε διάφορες διαγώνιες και καμπύλες επιφάνειες (όπως ένα τοπίο με βουνά και κοιλάδες), υιοθετώντας την πιο απλή αρχή χωρισμού, ώστε να ελέγχουμε αποτελεσματικά τις παραμορφώσεις της προβολής πάνω στην οθόνη.

Μια άλλη λύση για την αλλαγή της οθόνης θα μπορούσε να 'ναι η αντικατάσταση της σημερινής ορθογώνιας οθόνης με μια σφαιρική οθόνη. Αυτή η οθόνη θα 'πρεπε να έχει πολύ μεγάλη ακτίνα και μικρό βάθος, και να 'ναι τοποθετημένη έτσι ώστε η οπτική γωνία για τον θεατή να είναι περίπου 45° . Πάνω στην οθόνη θα 'πρεπε να προβάλλονται περισσότερες από μια ταινίες (ίσως δυο στα πρώτα πειράματα) και όχι πάνω σε ένα σταθερό σημείο· δηλαδή θα 'πρεπε να μετατοπίζονται συνεχώς από αριστερά προς τα δεξιά, από δεξιά προς τα αριστερά, από πάνω προς τα κάτω, από κάτω προς τα πάνω, κλπ. Με αυτή τη μέθοδο θα μπορούσαν να αναπαραστηθούν δυο ή περισσότερα συμβάντα, που στην αρχή θα 'ταν ανεξάρτητα αλλά έπειτα θα συγχωνεύονταν σε μια πλοκή, βάση προκαθορισμένων υπολογισμών.

Η μεγάλη οθόνη παρουσιάζει και ένα άλλο πλεονέκτημα: μας δίνει – πολύ αποτελεσματικά – την ίδια εντύπωση κίνησης που έχουμε όταν είμαστε στο αυτοκίνητο, δηλαδή από τη μια πλευρά στην άλλη, και δημιουργεί μια πολύ μεγαλύτερη ψευδαίσθηση (κίνηση στη δεύτερη διάσταση) απ' ότι οι κανονικές οθόνες, όπου η εικόνα είναι πάντα σταθερή.

Για να κάνω πιο σαφές αυτό που λέω, παραθέτω ένα σχηματικό σκίτσο.

Η ταινία για τον κύριο Α κινείται από αριστερά προς τα δεξιά: γέννηση, πορεία ζωής. Η ταινία για την κυρία Β κινείται από κάτω προς τα πάνω: γέννηση, πορεία ζωής. Οι δυο προβολές τέμνονται, έρωτας, γάμος, κλπ. Οι δυο ταινίες μπορούν να εξελιχθούν τέμνοντας η μια την άλλη και θα έχουμε ημιδιαφανείς σεκάνς των γεγονότων, ή μπορούν να κινηθούν παράλληλα, οπότε πάλι μια νέα κοινή ταινία για τα δυο άτομα μπορεί να αντικαταστήσει τις δυο

πρώτες. Μια τρίτη ή τέταρτη ταινία θα μπορούσε να είναι εκείνη του κυρίου Γ που θα κινούνταν σε σχέση με τα επεισόδια των Α και Β από πάνω προς τα κάτω ή από δεξιά προς τα αριστερά ή προς μια άλλη κατεύθυνση μέχρι να διασταυρωνόταν ή να συνέπιπτε λογικά με τις άλλες δυο ταινίες κλπ.

Αυτού του είδους το ΣΧΗΜΑ θα είναι φυσικά το ίδιο κατάλληλο, για να μην πούμε πιο κατάλληλο, για τις προβολές φωτεινών μη-αντικειμενικών εικόνων, με τη μέθοδο του «φωτογράμματος». Η χρήση του χρώματος θα μεγαλώσει ακόμα περισσότερο τις δυνατότητες δημιουργίας.

Η τεχνική λύση γι' αυτές τις προβολές, όπως του αυτοκινήτου ή του σκίτσου που παραθέσαμε πριν, είναι πολύ απλή και πολύ φθηνή. ΦΤΑΝΕΙ ΝΑ ΒΑΛΟΥΜΕ ΜΠΡΟΣΤΑ ΣΤΟ ΦΑΚΟ ΤΗΣ ΜΗΧΑΝΗΣ ΠΡΟΒΟΛΗΣ ΕΝΑ ΠΕΡΙΣΤΡΕΦΟΜΕΝΟ ΠΡΙΣΜΑ.

Η μεγάλη οθόνη επιτρέπει και την ταυτόχρονη επανάληψη μιας σεκάνς. Άλλες κόπιες της ταινίας προβάλλονται πάνω στην οθόνη με μηχανές προβολής θαλμένες η μια δίπλα στην άλλη που αρχίζουν πάντα από την αρχή. Μ' αυτό τον τρόπο μπορεί να δειχθεί πολλές φορές η αρχή μιας κίνησης —στη βαθμιαία εξέλιξή της— και να δημιουργούνται νέες πάντα εντυπώσεις.

Η πραγματοποίηση αυτού του είδους των σχεδίων αποτελεί μια συνεχή πρόκληση για τις ικανότητες του αντιληπτικού μας οργάνου: του ματιού· και του αντιληπτικού μας κέντρου: του μυαλού. Με την ευρεία ανάπτυξη της τεχνικής και των μητροπόλεων, τα αντιληπτικά μας όργανα αύξησαν την ικανότητά τους να λειτουργούν ταυτόχρονα οπτικά και ακουστικά. Η καθημερινή ζωή μας προσφέρει πολλά παραδείγματα: Βερολινέζοι διασχίζουν την Postdamer Platz· μιλάνε και ΤΑΥΤΟΧΡΟΝΑ ΑΚΟΥΝΕ:

τα κλάξον των αυτοκινήτων, τα καμπανάκια του τραμ, τους ήχους των λεωφορείων, τα καλέσματα του αμαξά, το θόρυβο του μετρό, τις φωνές των εφημεριδοπώλων, κάποιο megάφωνο, κλπ.

και μπορούν να διακρίνουν όλα αυτά τα ακουστικά ερεθίσματα. Αντίθετα, ένας δύστυχος επαρχιώτης που έφτασε τυχαία στην ίδια πλατεία, σάσισε τόσο από τις πολλαπλές

εντυπώσεις που έμεινε ακίνητος σαν άγαλμα μπροστά σ' ένα τραμ που ξεκινούσε. προφανώς υπάρχει ή μπορούμε να φτιάξουμε μια ανάλογη οπτική κατάσταση.

Οπότε η σύγχρονη οπτική και ακουστική, όταν χρησιμοποιούνται σαν μέσα καλλιτεχνικής αναπαράστασης, μπορούν να γίνουν αντιληπτές μόνο απ' αυτούς που είναι ανοιχτοί στο σύγχρονο κόσμο και που θα μπορέσουν, σε μια τέτοια περίπτωση, να πάρουν κάτι απ' αυτές.

Οι τεχνικές δυνατότητες και ανάγκες

Τα πρώτα απαραίτητα στοιχεία για μια καθαρή κινηματογραφική δημιουργία είναι η τελειότητα των υλικών και τα όσο γίνεται πιο τελειοποιημένα μηχανήματα.

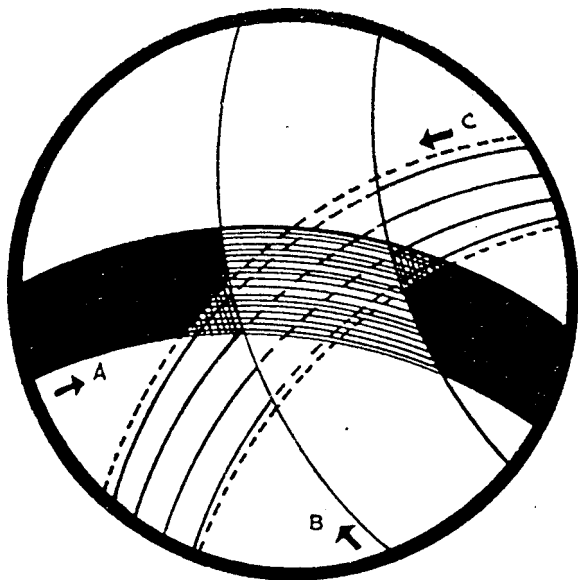
Το μεγαλύτερο εμπόδιο για μια δημιουργία του είδους ήταν ως τώρα το γεγονός ότι οι μη αφηγηματικές ταινίες γίνονταν με κοπιαστικά κινούμενα σχέδια ή παιχνίδια φωτός και σκιάς, των οποίων η λήψη είναι εξαιρετικά δύσκολη. Θα έπρεπε να υπήρχε μια μηχανή που να τραβούσε αυτόματα ή τέλος πάντων με συνεχή τρόπο.

Μπορούμε να αυξήσουμε την πολύπλοκότητα των φωτεινών φαινομένων και με τη χρήση *κινητών φωτεινών πηγών* που μπαίνουν σε κίνηση μηχανικά.

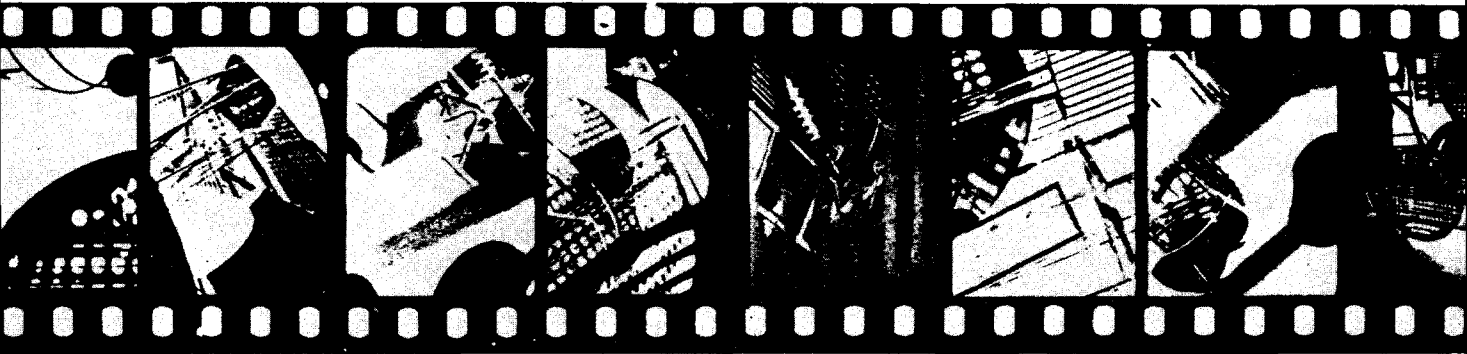
Η αναλογία μιας φωτεινής σύνθεσης με το φωτόγραμμα, με ή χωρίς φωτογραφική μηχανή, θα συνεπάγεται αναμφίβολα άλλες ανακαλύψεις γύρω από το τράβηγμα ταινίας μ' αυτή την οργάνωση. Έτσι, λογου χάρη, θα μπορούν να εισαχθούν ανάμεσα στη φωτεινή πηγή και το ευαίσθητο στο φως φιλμ μικρές μάσκες με διάφορα ανοίγματα, για μια πάντα διαφορετική έκθεση του φιλμ. Αυτή η αρχή έχει μεγάλες δυνατότητες προσαρμογής και εφαρμογής τόσο στη φωτογραφική (αντικειμενική) αναπαράσταση όσο και στις μη αφηγηματικές συνθέσεις φωτός.

Με τον κατάλληλο έλεγχο αυτού που διαθέτουμε και τη σωστή μελέτη θα μπορούσαμε να ανακαλύψουμε αμέτρητα πράγματα και τεχνικές δυνατότητες. Η ίδια η ανάλυση των οπτοφωνητικών σχέσεων πρέπει να οδηγήσει σε ριζικά νέες μορφές. Αλλά οι αναλύσεις, τα πειράματα, οι έρευνες δε χρησιμεύουν σε τίποτα αν δεν προέρχονται

από το ενδιαφέρον και την αφοσίωση που αποτελούν τη βάση κάθε δημιουργικής δουλειάς, ακόμα και της φωτογραφίας και του κινηματογράφου. Το αναπόφευκτο ψάξιμο στις παραδοσιακές μορφές αναπαράστασης βρίσκεται πια πίσω μας και δε θα αποτελέσει πια εμπόδιο στη μέλλουσα δουλειά μας. Σήμερα ξέρουμε ότι το να δουλεύει κανείς με το ελεγχόμενο φως είναι διαφορετικό από το να δουλεύει με τα χρώματα. Ο παραδοσιακός πίνακας είναι πια ένα ιστορικό, περασμένο γεγονός. Κάθε στιγμή ο πλούτος των οπτικών και φωνητικών θαυμάτων κατακλύζει τα μάτια και τ' αυτιά. Θα 'ναι αρκετά μερικά χρόνια προόδου, κάποιοι γοητευμένοι από τις φωτογραφικές τεχνικές για να αναγνωριστεί παγκόσμια ότι η φωτογραφία συνετέλεσε σημαντικά στην αρχή μιας καινούργιας ζωής.



LICHTSPIEL, schwarz-weis-grau, 1930 (Παιχνίδια φωτός και σιάς με τη μηχανή φωτός «Lichtequisit».)



ΤΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ

Η σημερινή κατάσταση

Τα τελευταία χρόνια έχουμε αποδεχτεί, τουλάχιστον στη θεωρία αν όχι πάντα στην πράξη, τη γενική αρχή ότι όλες οι καλλιτεχνικές δημιουργίες πρέπει να προσαρμόζονται στις τεχνικές δυνατότητες των μέσων με τα οποία αυτές υλοποιούνται.

Οι σκηνοθέτες, όπως και άλλοι καλλιτέχνες, επιχειρήσαν αυτά τα δέκα τελευταία χρόνια να εφαρμόσουν αυτή την αρχή στην τέχνη τους. Ωστόσο οι ταινίες ακόμα και σήμερα κυριαρχούνται, οι περισσότερες από τις αντιλήψεις της παραδοσιακής ζωγραφικής και στην πράξη πολύ λίγα στοιχεία στην κινηματογραφική παραγωγή μπορούν να αποδείξουν ότι το κύριο μέσο της ταινίας είναι το *φως* κι όχι το *χρώμα*. Επιπλέον, η σύγχρονη ταινία περιορίζεται μονάχα στο να προβάλλει πάνω στην οθόνη μια σειρά «στατικών σκηνών» και μοιάζει κανένας να μην έχει ακόμα καταλάβει ότι η κινούμενη προβολή μέσα στο χώρο είναι η πιο κατάλληλη μορφή γι' αυτό το μέσο. Η ίδια συντηρητική αρχή ισχύει και για τον ομιλούντα κινηματογράφο, όπου αντιγράφεται λεπτομερώς το σχήμα που επιλέξανε για το πρώτο μοντέλο. Εκπληκτικά σπάνιες είναι σήμερα ακόμα και οι θεωρητικές προσπάθειες να εξατομικευτούν ανεξάρτητες ιδιάζουσες μορφές αυτής της τεχνικής.

Η ευθύνη

Όσο πιο πολύ θα τελειοποιείται ο τεχνικός εξοπλισμός στον κινηματογράφο αλλά και σε άλλα μέσα επικοινωνίας και έκφρασης (ράδιο, τηλεόραση, με τις πολλές δυνατότητές τους), τόσο μεγαλύτερη θα είναι και η ευθύνη που δημιουργεί η επεξεργασία ενός ορθολογικού προγράμματος δουλειάς.

Συνήθως το πρόβλημα ακόμα αντιμετωπίζεται και μελετάται με τρόπο παραδοσιακό. Χωρίς να κάνει ερωτήσεις, ο τεχνικός δέχεται τις συμβάσεις της σημερινής μορφής κινηματογράφου, δηλαδή την καταγραφή της οπτικής και ακουστικής πραγματικότητας και την αναπαραγωγή της με τη δισδιάστατη προβολή.

Αν ήταν διαφορετικοί οι στόχοι προφανώς θα 'χαμε και άλλα αποτελέσματα και όλος ο προσανατολισμός της τεχνικής έρευνας θα άλλαζε. Ένα νέο πρόγραμμα ερευνών θα οδηγούσε στην ανακάλυψη ολότελα νέων μορφών έκφρασης και θα προσέφερε δυνατότητες καλλιτεχνικής δημιουργίας χωρίς προηγούμενο (*).

Το πρόβλημα

Για να μπορέσουμε να καταλάβουμε το πρόβλημα στην ολότητά του πρέπει να εξετάσουμε μια-μια τις πιο σημαντικές πλευρές της ταινίας: την οπτική πλευρά (όραση), την κινητική πλευρά (κίνηση), την ακουστική πλευρά (ήχος). Εδώ μόνο συνοπτικά θα μπορέσουμε να αναφέρουμε τα ψυχολογικά (ψυχο-σωματικά) προβλήματα που τίθενται (όπως λόγου χάρη στις σουρρεαλιστικές ταινίες).

(*) Ο διακεκριμένος επιστήμονας Theremin, επινοητής της μουσικής με κοσμικά κύματα, έδωσε ένα λαθεμένο παράδειγμα, όταν προσπάθησε να μιμηθεί με το νέο όργανο την παλιά ορχηστρική μουσική.

Η οπτική πλευρά:

Παραγωγή εικόνων ή «μορφοποίηση του φωτός»;

Η ζωγραφική μπορεί να επιβιώσει για μερικές ακόμα δεκαετίες σαν καθαρή ικανότητα των χεριών και για λόγους παιδαγωγικούς θα συνεχίσει να θεωρείται σαν αποτελεσματικό μέσο για το άνοιγμα του δρόμου προς μια νέα κουλτούρα του χρώματος και του φωτός. Αυτή η προκαταρκτική φάση θα μπορεί όμως να συντομευθεί σημαντικά αν το πρόβλημα μπει σε σωστή βάση και οργανωθεί μια συστηματική οπτική έρευνα προς αυτή την κατεύθυνση.

Ήδη έχουν παρατηρηθεί εμφανή συμπτώματα παρακμής στην παραδοσιακή ζωγραφική, και δεν αναφέρομαι εδώ στη φριχτή οικονομική κατάσταση των καλλιτεχνών της εποχής μας. Το παράδειγμα του σουπρεματιστή Μάλεβιτς μας πείθει τελείως. Το τελευταίο του έργο, ένα άσπρο τετράγωνο πάνω σε ένα άσπρο τετράγωνο τελάρo, αποτελεί ξεκάθαρα το σύμβολο της κινηματογραφικής οθόνης, το σύμβολο του περάσματος από τη ζωγραφική με χρώμα στη ζωγραφική με φως. *Η άσπρη επιφάνεια μπορεί να λειτουργήσει σαν ρεφλεκτέρ για την άμεση προβολή του φωτός και κυρίως του κινούμενου φωτός.*

Το έργο του Μάλεβιτς είναι ένα πολύ καλό παράδειγμα αυτής της νέας κουλτούρας, αυτού του νέου τρόπου να βλέπει κανείς. Θα μπορούσε να θεωρηθεί σα νίκη της διαίσθησης πάνω στις εσφαλμένες προσπάθειες του κινηματογράφου των καιρών μας να μιμηθεί, με μεγάλη ή μικρή επιτυχία, την ξεπερασμένη πια τεχνική της ζωγραφικής πάνω στο τελάρo όσο αφορά τη σύνθεση, την καθόλου σπάνια έλλειψη κίνησης και τα γραφικά στησήματά της. Πως μπορεί μια ταινία να γυρίσει στην αισθητική της ζωγραφικής πάνω στο τελάρo όταν ακόμα και οι ζωγράφοι επιχειρούν νέους δρόμους; *Θα πρέπει να ξαναρχίσουμε από την αρχή* διαλέγοντας σα μοναδική βάση το νέο μέσο και τις ιδιαίτερες δυνατότητές του, αντί να ανατρέχουμε στις τεχνικές της ζωγραφικής που, στη βάση τους, είναι ξένες με τον κινηματογράφο. Να γιατί η νίκη του λεγόμενου κινήματος της αφαίρεσης στο χώρο της ζωγραφικής είναι και η νίκη μιας νέας αισθητικής του φωτός, που δε

θα ξεπεράσει απλώς την παλιά ζωγραφική πάνω στο τελάρο, αλλά και τα πειράματα και τις πιο προχωρημένες τάσεις της σύγχρονης ζωγραφικής, συμπεριλαμβανομένου και του απόγειού της, του πίνακα του Μάλεβιτς.

Παρόλ' αυτά δεν είμαστε σε θέση να συνθέσουμε τις βασικές αρχές για την οπτική δημιουργία βασιζόμενοι μόνο πάνω σ' αυτές τις παρατηρήσεις. Η άμεση μορφοποίηση του φωτός και οι συνθέσεις του κινητικού και διαθλασμένου φωτός απαιτούν συστηματική μελέτη. Τα προβλήματα της ζωγραφικής, της φωτογραφίας και του κινηματογράφου συμπεριλαμβάνονται σε ένα και το αυτό μεγάλο πρόβλημα.

Το μελλοντικό στούντιο του φωτός

Τα απαραίτητα στοιχεία για μια νέα κουλτούρα του ελεγχόμενου φωτός είναι: σίγουρες πηγές τεχνητού φωτός ποικίλης έντασης, ρεφλεκτέρ, προτζέκτορες, όργανα για την πόλωση, σύγκλυση και διάθλαση του φωτός, καλύτερος οπτικός εξοπλισμός για την πρόσληψη εικόνων και κυρίως μια μεγαλύτερη ευαισθησία του ίδιου του φιλμ (συμπεριλαμβανομένης της βελτίωσης του τρισδιάστατου και έγχρωμου φιλμ σε τεχνικό επίπεδο) (*).

(*) Αν φτιαχνόταν κάποτε ένα εργαστήριο για την έρευνα πάνω στις αφηρημένες ιδιότητες του φωτός, νομίζω ότι θα φτιαχνόταν, έτσι όπως έχουν σήμερα τα πράγματα, στη Ρωσία. Κατά τη γνώμη μου μεγάλο μέρος των σημερινών σχολών γύρω από την τέχνη θα μπορούσαν –χωρίς μεγάλη δυσκολία– να μετατραπούν σε «ακαδημίες του φωτός». Η Ρωσία είναι σήμερα η μόνη χώρα όπου η κινηματογραφική παραγωγή δεν καθορίζεται από εμπορικά κριτήρια: η οπτική δημιουργία όπως την εννοούμε εμείς μόνο στη Ρωσία θεωρείται πολιτιστική δραστηριότητα κι όχι εμπορευματικό προϊόν. Επιπλέον, καμιά άλλη χώρα πέρα από τη Ρωσία δεν προσφέρει αυτές τις δυνατότητες για ριζική αλλαγή της ερμηνείας της αποστολής της τέχνης. Στη Ρωσία η παλιά έννοια του «καλλιτέχνη» έχει οριστικά εκλείψει – η παλιά νοοτροπία για το επάγγελμα έδωσε τη θέση της σε μια νέα νοητική και πολιτιστική οργάνωση–, η ανακάλυψη δεν περιορίζεται πια στην καθαρή χειρονακτική δραστηριότητα. Οι ρώσοι καλλιτέχνες αντί να σκέφτονται τις λεπτομέρειες επιχειρούν να σκεφτούν συνθετικά (τις αμοιβαίες σχέσεις).

Η σημασία και το μέλον του κινηματογραφικού στούντιου

Στην οικονομικά και πολιτικά ασταθή και ανήσυχη εποχή μας, η κινηματογραφική ταινία σαν καταγραφή γεγονότων ή ρεπορτάζ, έγινε μέσο διαπαιδαγώγησης και προπαγάνδας πρωταρχικής σημασίας. Παρόλ' αυτά, είναι ουσιαστικό να θυμηθούμε ότι –όπως όλα τα άλλα μέσα έκφρασης– η ταινία, της οποίας τα χαρακτηριστικά στοιχεία αποτελούν το φως, η κίνηση, το ψυχολογικό μοντάζ, ασκεί και μια καθαρά βιολογική έλξη ανεξάρτητα από οποιονδήποτε κοινωνικό παράγοντα (λόγου χάρη οι αφηρημένες ταινίες). Γι' αυτό το λόγο, το κινηματογραφικό στούντιο θα συνεχίσει να παίζει σημαντικό ρόλο στην κινηματογραφική παραγωγή στο μέτρο που θα προσφέρει το σωστό περιβάλλον για τον κατάλληλο έλεγχο αυτής της έλξης. Δεν αρνούμαι φυσικά το γεγονός ότι αυτές οι ταινίες θα παραμείνουν συνδεδεμένες με μια ορισμένη περίοδο, αντίθετα πιστεύω ότι αυτή η σχέση πρέπει να μελετηθεί ανεξάρτητα από τον παράγοντα χρόνος και στο βαθμό που έχει τις ρίζες του στο υποσυνείδητο και αποτελεί ένα από τα πιο αποτελεσματικά μέσα για την ιδεολογική προετοιμασία της μέλλουσας κοινωνίας.

Το στούντιο όπου θα δουλεύεται το φως δε θα είναι προφανώς μια μίμηση του κινηματογραφικού στούντιου των καιρών μας. Σ' αυτό το στούντιο δε θα προσπαθούμε να κάνουμε το νοβοπάν να μοιάζει με δάσος ή τις λάμπες Jupiter με φως του ήλιου, αλλά η δουλειά θα γίνεται με τα βασικά στοιχεία του μέσου που θα χρησιμοποιούμε και θα προσπαθεί να αναπτύξει τα εσωτερικά χαρακτηριστικά τους.

Ο αρχιτέκτονας του κινηματογράφου θα πρέπει φυσικά να προσαρμοστεί σ' αυτή την κατεύθυνση: εκτός από την ακουστική λειτουργία του, το σκηνογραφικό φόντο του μέλλοντος θα είναι ένας μηχανισμός που θα παράγει φώτα και σκιές (κατασκευές με σκελετούς και με χοντρό πανί) και ένα σύνολο επιπέδων τα οποία θα απορροφούν ή θα αντανακλούν το φως με διαφορετικό τρόπο (τοίχοι για το οργανικό μοίρασμα του φωτός).

Η φωτογραφία χωρίς μηχανή, το λεγόμενο «φωτόγραμμα», μας δίνει το κλειδί για τη μορφοποίηση του φωτός. Η πλατιά τονική γκάμα του ανάμεσα στους δυο ακραίους πόλους του άσπρου και του μαύρου με τις αμέτρητες αποχρώσεις του γκριζου (και στο μέλλον σίγουρα και των χρωμάτων) είναι πολύ σημαντική για μια ταινία και το ίδιο μπορούμε να πούμε για την πολυτυπία διάφορων εικόνων.

Μόνο ένα στούντιο που δε θα 'ναι απομίμηση των παλιών θα μας δώσει τη δυνατότητα να δημιουργήσουμε αυτές τις φόρμες φωτών και να εκμεταλλευτούμε τις δυνατότητες που μας ήταν ως τώρα άγνωστες. Αλλά η μορφοποίηση του φωτός δεν είναι το μοναδικό πρόβλημα μιας ταινίας· τα προβλήματα σε σχέση με την κίνηση και τον ήχο ζητούν το ίδιο άμεσα λύση. Και δεν τελειώνουμε εδώ. Μια ταινία εμφανίζει μια σειρά χαρακτηριστικά και πλευρές φωτογραφικής φύσης, και άλλα, που έχουν σχέση με τη νέα παιδαγωγική λειτουργία της (λόγου χάρη το πρόβλημα του να βρεθούν τα κατάλληλα μέσα για την έκφραση της νέας έννοιας του χωρό-χρονου).

Η δημιουργική χρήση της κίνησης

Καθώς οι πρακτικές γνώσεις μας δεν ξεπερνούν σε ηλικία τις λίγες δεκαετίες, δεν έχουμε ακόμα μια πραγματική παράδοση στη χρήση και τον έλεγχο της κίνησης σε μια κινηματογραφική ταινία. Ούτε οι βασικές αρχές της δεν έχουν ακόμα καθοριστεί και γι' αυτό το λόγο ο χειρισμός της κίνησης στο μεγαλύτερο μέρος της ταινίας είναι πολύ πρωτόγονος.

Τα μάτια μας δεν έχουν μάθει ακόμα να δέχονται ένα ορισμένο αριθμό ταυτόχρονων σεκάνς. Πολύ συχνά η πολυπλοκότητα των φάσεων ενός συστήματος συσχετισμένων κινήσεων, ακόμα κι αν ελέγχεται με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, θα μας δημιουργούσε μια αίσθηση χάους και σίγουρα όχι οργανικής ενότητας.

Γι' αυτό το λόγο, ακόμα κι αν είναι σημαντικά τα πειράματα αυτού του είδους στο αισθητικό πεδίο, για πολύ καιρό ακόμα δε θα 'χουν ενδιαφέρον στο καθαρά τεχνικό και παιδαγωγικό πεδίο. Το μοντάζ των ρώσων, μολονότι έχει

συζητηθεί από πολλές απόψεις, αποτελεί ως τώρα το μοναδικό αληθινό βήμα μπροστά σ' αυτό το πεδίο. Η ταυτόχρονη προβολή μιας σειράς συμπληρωματικών ταινιών είναι κάτι που δεν έχει ακόμα επιχειρηθεί (*).

Σκέψεις πάνω στον ομιλούντα κινηματογράφο

Ο ομιλούντας κινηματογράφος αποτελεί μια από τις πιο σημαντικές ανακαλύψεις της εποχής μας. Θα τροφοδοτήσει όχι μόνο τις οπτικές και ακουστικές ικανότητες του ατόμου, αλλά και θα βελτιώσει την αντίληψη. Ωστόσο ο ομιλούντας κινηματογράφος στον οποίο αναφέρομαι δεν έχει καμιά σχέση με την παρουσίαση του συνηθισμένου δραματικού διαλόγου και των ακουστικών σεκάνς που ξέρουμε, ούτε η λειτουργία του θα είναι να παράσχει μια σειρά από καταγραμμένες πληροφορίες της πραγματικότητας σε επίπεδο ήχου. Θα έχει αυτή την ιδιαίτερη λειτουργία, που θα είναι ανάλογη με τη λειτουργία του φωτομοντάζ στη βουθή ταινία.

Πολύ δύσκολα θα μπορέσει ο ήχος να πλουτίσει τα αποτελέσματα που πετύχαμε με τη βουθή ταινία αν περιοριστεί στο να υπογραμμίσει ή να προβάλλει μόνο ένα οπτικό μοντάζ αυτοσκοπό. Τα αποτελέσματα που είχαμε στο οπτικό επίπεδο με ένα συγκεκριμένο μέσο, δε θα γίνουν σίγουρα πιο πειστικά αν συνδεθούν με τα αποτελέσματα που είχαμε με ένα άλλο μέσο. Μόνο η συνδυασμένη χρήση δυο αλληλεξαρτούμενων συντελεστών μέσα στα πλαίσια ενός αδιάσπαστου συνόλου μπορούν να μεταφραστούν σε ποιοτικό εμπλουτισμό και πορεία σε ένα τελειώς νέο μέσο έκφρασης. Εξάλλου αυτό είναι το μόνο κατάλληλο πεδίο για τις ομιλούσες ταινίες ρεπορτάζ.

(*) Με το μοντάζ δεν εξαντλούνται καθόλου οι δυνατότητες που προσφέρει η κίνηση. Η αίσθηση της κίνησης στους ρώσους σκηνοθέτες είναι μάλλον ιμπρεσιονιστικού παρά κονστρουκτιβιστικού τύπου. Το μοντάζ των Ρώσων είναι ιδιαίτερα αποτελεσματικό σε ότι αφορά τη χρήση συνειρμικών εντυπώσεων (που όμως είναι εσκεμμένες και όχι τυχαίες). Με γρήγορες σμικρύνσεις και κοψίματα, συχνά πολύ σαφή σε χωροχρονικό επίπεδο, δημιούργησαν τις απαραίτητες συνδέσεις ανάμεσα στην υποκειμενική κατάσταση και το όλο.

Τα σημερινά προβλήματα του ομιλούντα κινηματογράφου

Αν θέλουμε να σημειώσουμε πραγματική πρόοδο στον ομιλούντα κινηματογράφο, πρέπει να βελτιώνουμε ακατάπαυστα την ακουστική αντιληπτικότητα μας. Οι σύγχρονοι «μουσικοί» ούτε επιχειρήσαν ως τώρα να εκμεταλλευθούν τις εγγραφές του γραμμοφώνου, για να μη μιλήσουμε για το ραδιόφωνο και τα κοσμικά κύματα. Θα χρειαστούν πολύ καιρό μέχρι να δημιουργήσουν τη νοοτροπία που απαιτούν αυτές οι νέες εξελίξεις.

Ο ομιλούντας κινηματογράφος θα 'πρεπε να πλουτίσει την ακουστική εμπειρία μας και να μας παράσχει ηχητικές αξίες, ακριβώς όπως η βουβή ταινία πλούτισε στην εποχή της τις οπτικές ικανότητές μας.

Στο πεδίο του ομιλούντα κινηματογράφου δουλειά μας είναι η προσέγγιση σε μια αληθινή οπτικο-ακουστική σύνθεση που θα ξεπεράσει κατά πολύ τα γούστα του κοινού που είναι ακόμα μαγεμένο απ' αυτή τη νέα ανακάλυψη. Σε τελευταία ανάλυση μια τέτοια σύνθεση προϋποθέτει τη δημιουργία ενός *αφηρημένου ομιλούντα κινηματογράφου* που θα αποτελεί πολύτιμο υπόδειγμα για πολλά είδη κινηματογράφου. Το «ντοκουμαντέρ με ήχο» ή η «αφηρημένη ταινία με ήχο» θα κερδίσουν πολλά από το «μοντάζ με ήχο». Μ' αυτή την έκφραση δεν εννοούμε ένα απλό μοντάζ των φωτογραμμάτων και της ηχητικής μπάντας, αλλά ένα ολοκληρωμένο μοντάζ και των δύο στοιχείων. Θα 'πρεπε ν' αρχίσουμε από μια σειρά πειράματα πάνω στο στοιχείο του ήχου. Με άλλα λόγια, ο ήχος θα 'πρεπε κατ' αρχήν να απομονωθεί από την ακολουθία των εικόνων και τα κοψίματα θα 'πρεπε να περιοριστούν στην ηχητική μπάντα. (Προφανώς, μέσα σ' αυτά τα πλαίσια, οι μουσικές συμβάσεις είναι τόσο εκτός χώρου όσο και οι παραδόσεις

Το δομικό μοντάζ του μέλλοντος θα λαμβάνει περισσότερο υπόψη του το σύνολο της ταινίας όσο αφορά το φως, το χώρο, την κίνηση, τον ήχο, παρά την ταινία σαν συνέχεια εντυπωσιακών οπτικών εντυπώσεων.

Ο Eisenstein (*Η γενική γραμμή*), ο Vertov (*Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή*) και ο Turin (*Turksib*) έχουν κάνει συγκεκριμένες προόδους προς αυτή την κατεύθυνση.

της ανεκδοτολογικής ζωγραφικής στο οπτικό επίπεδο της ταινίας). Η επόμενη φάση θα μπορούσε να έχει μια ταυτόχρονη εξέλιξη, κατά τον ακόλουθο περίπου τρόπο:

1. Πειράματα με τον ακουστικό ρεαλισμό, τους φυσικούς ήχους, την ανθρώπινη φωνή ή τα μουσικά όργανα.

2. Πειράματα με ηχητικές ενότητες που δεν παράγονται από ξένα μέσα, αλλά γράφονται κατευθείαν πάνω στην ηχητική μπάντα για να μεταφραστούν σε αληθινούς ήχους κατά την προβολή (λόγου χάρη το σύστημα Tri-ergon βασίζεται σε παράλληλες γραμμές διάφορης φωτεινότητας των οποίων το αλφάβητο πρέπει να έχει μάθει κανείς από πριν, καθώς κάθε γραμμή πάνω στην ηχητική μπάντα μεταφράζεται σε νότες και θορύβους κατά τη διάρκεια της προβολής· τα πειράματα που έκανα εγώ ο ίδιος με σχεδιασμένα περιγράμματα, σειρές γραμμάτων, δακτυλικά αποτυπώματα, γεωμετρικά σχήματα πάνω στην ηχητική μπάντα είχαν συγκλονιστικά ακουστικά αποτελέσματα).

3. Πειράματα με το συνδυασμό των δύο παραπάνω λύσεων.

Το πρώτο από τα τρία πειράματα δημιουργεί τα παρακάτω προβλήματα. Ο ομιλούντας κινηματογράφος δεν είναι απαραίτητο να ενσωματώνει συνεχείς ηχητικές ακολουθίες. Η ένταση του ακουστικού αποτελέσματος μπορεί να διπλασιαστεί αν κόψουμε τον ήχο σε φάσεις διάφορου μήκους που ν' αρχίζουν ξαφνικά και το ίδιο ξαφνικά να σταματάνε.

Όπως μπορούμε να δούμε ένα αντικείμενο από πολλές διαφορετικές προοπτικές – από πάνω, από κάτω, από πλάι ή από μπροστά, σε κανονική προοπτική ή σμικρυσμένη – έτσι πρέπει να υπάρχουν οι ίδιες δυνατότητες και στον ήχο, πρέπει να υπάρχουν διαφορετικές ηχητικές γωνίες όπως υπάρχουν και διαφορετικές οπτικές γωνίες. Παράλληλα μπορούν να γίνουν πολλοί συνδυασμοί με τις ανάλογες δόσεις μουσικής, πρόζας, θορύβων. Πέρα απ' αυτό υπάρχουν αμέτρητες δυνατότητες στα πρώτα ακουστικά επίπεδα, με την επιβράδυνση (του ήχου), την επιτάχυνση (μάζεμα του ήχου), την παραμόρφωση, τον διπλασιασμό και άλλα συστήματα του μοντάζ του ήχου. Το οπτικό ταυτόχρονο πρέπει να βρει το αντίστοιχό του στο πε-

δίο του ήχου. Με άλλα λόγια, δεν πρέπει να διστάζουμε να διευρύνουμε την ακουστική ροή, ακόμα κι αν πρόκειται για πρόζα, εντύνοντάς την με παρεμβολές, διακόπτοντάς την με άλλους ήχους για να την επιβραδύνουμε, να την παραμορφώσουμε ή να την συρρικνώσουμε και έπειτα να ξαναβρούμε το αρχικό «λαίτ-μοτίφ», κλπ. Η επιτάχυνση ή η επιβράδυνση του κανονικού ήχου προξενεί μια εκπληκτική μεταμόρφωση στις μεμονωμένες νότες προς πιο υψηλές ή πιο χαμηλές οκτάβες, ανάλογα με την περίπτωση. Οι οποίες, μπορούν να συνδυαστούν με χίλιους τρόπους, δίνοντας και αναπόφευκτα κωμικά αποτελέσματα.

Όσο αφορά τον δεύτερο τύπο πειραμάτων, αν δεν μπορέσουμε να ελέγξουμε απολύτως το ακουστικό αλφάβητο της ηχητικής γραφής, ή, με άλλα λόγια, αν δεν μπορέσουμε να γράψουμε ακουστικές σεκάνς πάνω στην ηχητική μπάντα χωρίς να πρέπει να γράψουμε ρεαλιστικούς ήχους, δε θα καταφέρουμε να αναπτύξουμε τις δημιουργικές δυνατότητες του ομιλούντα κινηματογράφου. Αφού φτάσει σ' αυτό το σημείο ο συνθέτης ή δημιουργός μιας ομιλούσας ταινίας, θα 'ναι σε θέση να φτιάξει μουσικές με πρωτόφαντες και πρωτάκουστες αντιστίξεις ήχων, μέσω οπτικο-ακουστικών φθογγοσημάνσεων.

Η πρώτη ομιλούσα ταινία με την αληθινή έννοια του όρου θα γίνει από τον καλλιτέχνη που θα καταφέρει να ανακαλύψει μορφές ακουστικής έκφρασης που να προσαρμόζονται πειστικά στα διάφορα αντικείμενα και τα διάφορα συμβάντα που θα 'χει διαλέξει για το έργο του σε λειτουργία με τις αντιδράσεις που θα υπάρχουν ανάμεσά τους.

Αυτή η ανακάλυψη θα μας δώσει τη δυνατότητα να φτιάξουμε ακουστικές πλοκές για οποιοδήποτε πράγμα (και πραγματικά γεγονότα). Επιπλέον θα μπορέσουμε να πραγματοποιήσουμε ακουστικές λήψεις, «πρώτων επιπέδων» (που δε θα αντιπροσωπεύαν μια διαφοροποίηση, αλλά μάλλον τον τονισμό των ηχητικών «καταστάσεων»).

Η προβολή

Για να πούμε την αλήθεια, η ορθογώνια πάνινη ή μεταλλική οθόνη των σημερινών κινηματογράφων μας δεν είναι άλλο από τη μηχανοποιημένη εικόνα του χώρου όπως τον αντιλαμβανόμαστε εμείς και της σχέσης ανάμεσα σε χώρο και φως, παράλογα πρωτόγονης ακόμα, περιορισμένης στο καθημερινό φαινόμενο των φωτεινών ακτίνων που εισχωρούν σε μια αίθουσα μέσα από το άνοιγμα ενός τοίχου.

Οι γνώσεις μας για το χώρο μπορούν να πλουτιστούν κι άλλο με την προβολή του φωτός πάνω σε ημιδιαφανή επίπεδα (αραχνούφαντα ή άλλα πανιά). Εφαρμοσα αυτή τη λύση στο σκηνογραφικό πείραμά μου για τον *Kaufmann von Berlin* στο θέατρο Piscator. Μπορείς επίσης να αντικαταστήσεις τη μια οθόνη με κοίλα και κυρτά τμήματα διάφορου μεγέθους που, καθώς θα άλλαζαν συνεχώς θέση, θα έφτιαχναν αμέτρητα σχέδια. Θα μπορούσες επίσης να προβάλλεις ταυτόχρονα πάνω σε όλους τους τοίχους μιας κινηματογραφικής αίθουσας διαφορετικές ταινίες, όπως έχουμε ήδη προτείνει.

Το ίδιο εκπληκτικά αποτελέσματα μπορεί να έχει κανείς αν στρέψει ταυτόχρονα ένα συγκεκριμένο αριθμό μηχανών προβολής πάνω σε αεριώδεις σχηματισμούς, όπως σύννεφα καπνού, ή αν επιχειρήσει την αντίστροφη δράση πολύμορφων φωτεινών κώνων. Τέλος, η αφηρημένη μορφοποίηση του φωτός και το αντικειμενικό κινηματογραφικό ρεπορτάζ μπορούν να ωφεληθούν σημαντικά από την ανάγλυφη προβολή που ελπίζουμε να πετύχουμε με την ανάπτυξη της στερεοσκοπικής φωτογραφίας. (Το αντικείμενο που θα θέλαμε να καταγράψουμε θα μπορούσε να περικυκλωθεί από ένα δακτυλίδι φακών συγχρονισμένων μεταξύ τους κι έπειτα να προβληθεί με ανάλογο τρόπο).

Ο ομιλούντας κινηματογράφος με τις ακόμα άγνωστες ακουστικές δυνατότητές του θα γνωρίσει αναμφίβολα επαναστατικές καινοτομίες τόσο σ' αυτό το συγκεκριμένο πεδίο όσο και προς άλλες κατευθύνσεις.

Το έργο της κινηματογραφικής παραγωγής

Η χρήση για δημιουργικούς σκοπούς των κύριων μέσων του κινηματογράφου – φως, κίνηση, ήχος – συνδέεται με τη συνεργασία μιας ολόκληρης ομάδας ειδικών και τεχνικών γιατί απαιτεί την ενεργή συμμετοχή του φωτογράφου*, του φυσικού, του χημικού, του αρχιτέκτονα, του τεχνικού, του οπερατέρ, του σκηνοθέτη και του σκηνογράφου.

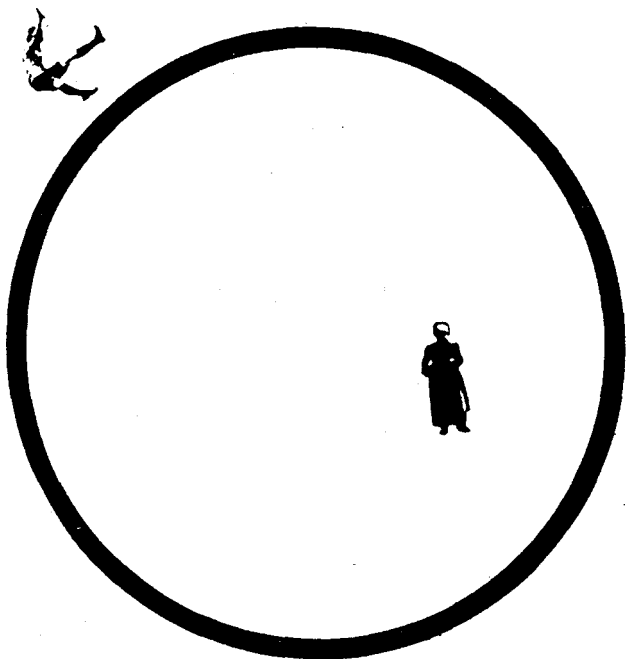
Η δημιουργική χρήση της κινηματογραφικής ταινίας εξαρτάται και από τις τεχνικές δυνατότητες καταγραφής, από τον οπτικό εξοπλισμό, από το βαθμό ευαισθησίας στο φως του ευπαθούς μέσου, από τη χρήση των υπεριωδών και υπέρυθρων ακτίνων, από την υπερευαισθητοποίηση (όπως μπορούμε να εκπαιδεύσουμε τα μάτια μας να βλέπουν στο σκοτάδι, έτσι θα 'χουμε μια μέρα και φωτογραφικές μηχανές που θα μπορούν να λειτουργήσουν σε μικρούς χρόνους έκθεσης ακόμα και στο απόλυτο σκοτάδι). Αυτή συνδέεται και με το βαθμό τελειοποίησης της έγχρωμης ταινίας, με τη διάδοση της φωτοανάγλυφης ταινίας, με την ομιλούσα ταινία και τα προβλήματα τρισδιάστατης προβολής: σειρά από οθόνες διαταγμένες στο χώρο και καπνογόνα ρεφλεκτέρ, διπλές ή πολλαπλές οθόνες, αυτόματη διπλοτυπία και μάσκες: τέλος η ανάπτυξη της θα εξαρτηθεί και από το βαθμό στον οποίο θα καταφέρουμε να ελέγξουμε τα προβλήματα του ήχου και της ακουστικής και να συντονίσουμε το καθένα απ' αυτά τα στοιχεία στα πλαίσια της τέχνης του κινηματογραφικού μοντάζ.

* Στο μέλλον όποιος δε θα ξέρει να χρησιμοποιεί τη φωτογραφική μηχανή θα θεωρείται κάτι σαν αναλφάβητος, σα να μην ξέρει να χρησιμοποιήσει το μολύθι. Αλλά προς στιγμή δε γίνεται συστηματική εκμάθηση της φωτογραφίας, ούτε της έχει δοθεί η σημασία που της πρέπει.

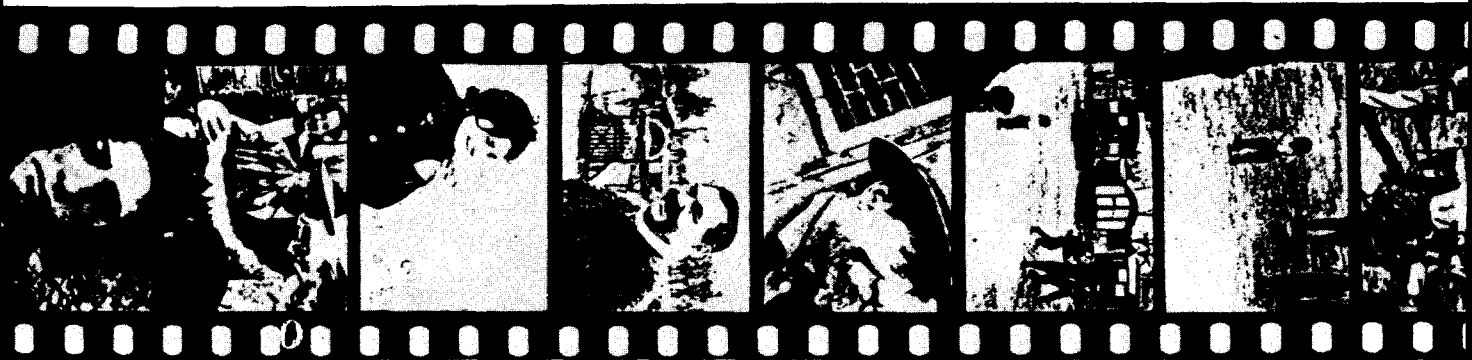
Παρά την παροιμιώδη γερμανική σοβαρότητα, ο πρώσος υπουργός παιδείας δεν μπόρεσε να δώσει κάποιον βασικό προσανατολισμό όταν ενέκρινε επίσημα το 1928 τη διδασκαλία της φωτογραφίας στα σχολεία. Θα μπορούσε αντίθετα να φτιάξει ένα αλφαβητάριο για τη μελέτη και την πειραματική έρευνα με βάση τα παρακάτω σημεία:

1. Δράση του φωτός με ή χωρίς μηχανή (κανονική φωτογραφία, «φωτόγραμμα», ακτίνες X και νυχτερινή έκθεση).

2. Ρεαλιστική καταγραφή σαν ντοκιμαντερίστικη δουλειά:
 - α) ερασιτεχνική φωτογραφία
 - β) επιστημονική φωτογραφία (τεχνική) (μικροφωτογραφία, μεγέθυνση).
3. Αποτύπωση της κίνησης και ενσταντανέ με μεγάλη ταχύτητα (ρεπορτάζ).
4. Μελέτη των διάφορων μηχανικών, οπτικών, χημικών αντιδράσεων: παραμόρφωση του οπτικού οργάνου και του ευαισθητοποιημένου μέσου (τήξη της εμουσιόν), εσκεμμένες και δήθεν «τυχαίες» εκθέσεις, κλπ.
5. Συγχρονισμός, διπλοτυπία, μοντάζ.



ZIGEUNER, 1932 (Ένα ντοκιμανταίρ για τη ζωή των τσιγγάνων μιας μεγαλούπολης).



ΑΝΟΙΧΤΗ ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΣΤΗ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ

I

Μπορούμε να μείνουμε άπραγοι όταν η κινηματογραφική ταινία, αυτό το καταπληκτικό εργαλείο, καταστρέφεται κάτω από τα μάτια μας εξαιτίας ενός ηλίθιου ερασιτεχνισμού;

Ο αμερόληπτος παρατηρητής δεν μπορεί να μην διακρίνει με μεγάλη δυσaréσκεία του ότι η κινηματογραφική παραγωγή γίνεται όλο και πιο κοινότυπη. Η σημερινή κινηματογραφική ταινία δεν προσφέρει καμιά απόλαυση στο μάτι και στο μυαλό του ειδήμονα.

Αυτή η κριτική γίνεται κυρίως για την καλλιτεχνική πλευρά της κινηματογραφικής παραγωγής. Κινδυνεύει όλη η βιομηχανία του κινηματογράφου. Αυτό φαίνεται και από την όλο και μεγαλύτερη ανικανότητά του να έχει σωστές οικονομικές εισπράξεις. Κολοσσιαία ποσά ξοδεύονται σε απελπισμένες απόπειρες, σε εκκεντρικότητες για επιφανειακά πράγματα που μικρή σχέση έχουν με τον κινηματογράφο με τη στενή έννοια του όρου: γιγάντια σκηνικά, στρατιές από αστέρες, τεράστιες αμοιβές σε καλλιτέχνες που έπειτα αποκαλύπτονται ακατάλληλοι. Αυτά τα έξοδα δεν αποσβένονται ποτέ με το παίξιμο της ταινίας. Έτσι η κινηματογραφική βιομηχανία παρακμάζει κάθε μέρα και περισσότερο και γίνεται λεία των τυχοδιωκτών από τους οποίους είχε γλυτώσει (μετά από μια πρώτη αρχική φάση) και διαφύγει τον κίνδυνο να γίνει μια καθαρά εμπορική κερδοσκοπία.

II

Η αιτία του κακού βρίσκεται στην απομάκρυνση και αποκλεισμό του πειραματιζόμενου «δημιουργού», του ελεύθερου και ανεξάρτητου σκηνοθέτη.

III

Μέχρι χθες υπήρχαν ακόμα πλήθη από πρωτοπόρους στις χώρες όλου του κόσμου· σήμερα βρισκόμαστε μπροστά σε μια λεηλατημένη έρημο. Αλλά η τέχνη δεν μπορεί να γνωρίσει καμιά εξέλιξη χωρίς την επέμβαση του καλλιτέχνη και η τέχνη απαιτεί μια ολοκληρωτική κυριαρχία πάνω στα μέσα που θα χρησιμοποιηθούν.

Κάθε έργο τέχνης φτάνει στο σκοπό του μέσα από την υπεύθυνη δράση του καλλιτέχνη που προχωρεί προς το στόχο του με μια σφαιρική ματιά. Αυτό ισχύει για την αρχιτεκτονική, τη ζωγραφική, το θέατρο και τον κινηματογράφο.

IV

Ο πειραματισμός στη φάση επώασης μιας καλής δουλειάς γίνεται δύσκολος από την ίδια τη φύση της κινηματογραφικής ταινίας, στο μέτρο που συνδέεται με ένα μηχανισμό παραγωγής και διανομής, η οργάνωση του οποίου αρχίζει από το σενάριο, συνεχίζει με την ερμηνεία, τη φωτογραφία, την εγγραφή του ήχου, το μοντάζ και φτάνει στη διαφήμιση, τη διανομή και τις κινηματογραφικές αίθουσες. Μόνο με τη βοήθεια όλων αυτών των μέσων αυτό που κάποτε ήταν η περιθωριακή διασκέδαση των πανηγυριών μπόρεσε να μετατραπεί σε μια επιχείρηση παγκόσμιου βεληνεκούς.

Μέσα στα πλαίσια αυτής της τεράστιας μηχανής, η καλλιτεχνική πλευρά συζητιέται σχεδόν τυχαία και εκτιμείται με βάση εμπορικά κριτήρια που εκμηδενίζεται τελείως η έννοια του καλλιτέχνη δημιουργού. Θα μπορούσαμε σχεδόν να πούμε ότι ο σκηνοθέτης, από φόβο ή λόγω των πιέσεων που υφίσταται, αναγκάζεται να τα βολέψει και χω-

ρίς την κινηματογραφική τέχνη. Καταβροχθισμένοι από το σύστημα παραγωγής, που είναι και ο κυρίαρχος παράγοντας, ακόμα και οι μεγαλύτεροι πρωτοπόροι έπεσαν, μέσα στη γενική απογοήτευση όσων ενδιαφέρονται για τον κινηματογράφο, σε επίπεδο μετρίων σκηνοθετών.

Οι ανεξάρτητοι παραγωγοί αποτελούσαν εμπόδιο για τη βιομηχανία. Η ύπαρξη των πρωτοπόρων σήμαινε μια καταστροφική κριτική από την πλευρά τους προς την επίσημη παραγωγή. Η ζωτικότητα των μικρών τεχνιτών, η πίστη τους στην κινηματογραφική τέχνη, μολονότι ότι δεν άλλαζε πολύ την κατάσταση, ενοχλούσε την κινηματογραφική βιομηχανία και προκαλούσε ισχυρές αντιδράσεις, μολονότι κανένας δεν καταλάβαινε την αξία των κινημάτων της πρωτοπορείας μέσα στις προσπάθειές που γίνονταν για την προώθηση των καλλιτεχνικών αξιών του κινηματογράφου. Με αποτέλεσμα η βιομηχανία να πνίγει με λύσσα όλα όσα είχαν, ακόμα και στο ελάχιστο, γεύση πρωτοπορείας. Αλλά η οριστική νίκη της ήρθε όταν έγιναν απαραίτητα τα στούντιο για την παραγωγή των ομιλουσών ταινιών, οι κατάλληλες κινηματογραφικές αίθουσες για να παίζονται, με αποτέλεσμα τη βιομηχανική χειραγώγηση της «κινηματογραφικής τέχνης».

V

Για άλλη μια φορά οι «μηχανοποιημένες» επιχειρήσεις είχαν ελεύθερο το δρόμο μπροστά τους. Η βιομηχανία είχε κερδίσει τη μάχη σε όλα τα μέτωπα.

Όλα είχαν συμβάλει στο να την ευνοήσουν: τα νομικά μέτρα, οι κανονισμοί σχετικά με την εισαγωγή, η λογοκρισία, η διανομή, οι ιδιοκτήτες των κινηματογραφικών αιθουσών και οι μύωπες κριτικοί. Αλλά αυτή η νίκη της κόστισε πολύ ακριβά. Η τέχνη έπρεπε να θυσιαστεί στο βωμό των επιχειρήσεων, αλλά το μπούμεραγκ γύρισε πίσω και έπληξε τη βιομηχανία σ' αυτό ακριβώς το επίπεδο. Ο κόσμος δεν πάει να δει τα ανιαρά φιλμ, μολονότι οι μεγιστάνες της βιομηχανίας έκαναν τους υπολογισμούς τους με βάση τη θεωρία ότι ο κάθε ενήλικας πρέπει να πηγαίνει στον κινηματογράφο δύο φορές την εβδομάδα πληρώνοντας τόσα «pennis», «pfennigs» ή «sous» για εισιτήριο.

VI

Ύστερα από τόσα χαστούκια που έχει φάει ο καλλιτέχνης πρέπει μήπως να υπαναχωρήσει και να βοηθήσει τη βιομηχανία στο εμπορικό επίπεδο; Πρέπει να αρχίσει από την αρχή και, προσάγοντας οικονομικά τεκμήρια, να υπερασπιστεί τα πνευματικά όπλα πού του αφαιρέθηκαν;

VII

Ωραία, θα το κάνουμε.

Τώρα πρέπει να αρχίσουμε να εκτιμάμε τα κέρδη.

VIII

Η κινηματογραφική κουλτούρα αναπτύχθηκε με το θεατή. Ποτέ στην ιστορία της τέχνης δεν είχε υπάρξει μια ανάλογη γενική παθητική συμμετοχή που να αγκάλιαζε όλα τα έθνη και όλες τις ηπείρους. Χάρη στο ρόλο που έπαιξε το κοινό των κινηματογραφικών αιθουσών, που είναι τεράστιο σε ποσοτικό επίπεδο, ακόμα και ο τελευταίος θεατής είναι σε θέση να ασκήσει μια κριτική σε σχέση με την ταινία και να αντιληφθεί τη στασιμότητα της δημιουργικότητας. Αυτό σημαίνει ότι κάθε προσπάθεια πρέπει να γίνεται σ' αυτό το επίπεδο, αλλά ποιος θα κάνει αυτή τη δουλειά αν ο καλλιτέχνης αποκλείεται από τη δημιουργία;

IX

Μια ομάδα πρωτοπόρων αποτελεί λοιπόν, μια όχι μόνο καλλιτεχνική αλλά και οικονομική αναγκαιότητα.

X

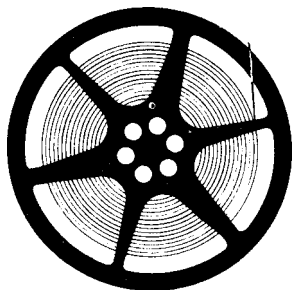
Αυτό σημαίνει ότι ζητάμε για τον καλλιτέχνη:

- 1) από το κράτος:
 - α) την κατάργηση των *περιορισμών* της λογοκρισίας,
 - β) τη μη φορολόγηση των δημιουργιών του,

- γ) την καταβολή επιχορηγήσεων·
- 2) από τη βιομηχανία, σε συμφωνία με την παραγωγή:
- α) στούντιο,
 - β) εγκαταστάσεις για τον ήχο,
 - γ) υλικό,
 - δ) την υποχρέωση από την πλευρά των διανομένων και των κινηματογραφικών αιθουσών να παρουσιάζουν τις ταινίες·
- 3) κινηματογραφική εκπαίδευση που να αρχίζει πολύ πριν την πρακτική. Η απηρχαιωμένη δομή των καλλιτεχνικών σχολών πρέπει να αλλάξει βάζοντας στη διάθεση των σπουδαστών:
- α) στούντιο για φωτισμό (τεχνητό φως),
 - β) στούντιο για φωτογραφίες και ταινίες (φωτογραφική και κινηματογραφική τεχνική),
 - γ) μάθημα της δραματικής τέχνης,
 - δ) τμήματα θεωρητικής και πρακτικής διδασκαλίας και πειραματικά τμήματα.

XI

Η διατύπωση αυτών των αιτημάτων και ο αγώνας για την εφαρμογή τους είναι σήμερα εξαιρετικά αναγκαία γιατί η γενιά μας χάνει την εκπληκτική τεχνική κληρονομιά που πήρε από τον προηγούμενο αιώνα. Μας μένει μόνο η ελπίδα ότι οι απόψεις που εκφράσαμε θα θυμίσουν, τουλάχιστον σε μερικά άτομα, τα πνευματικά προβλήματα που θέτει στον άνθρωπο η συνείδησή του.





ΠΑΡΑΠΕΡΑ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΟΜΙΛΟΥΣΑ ΚΑΙ ΕΓΧΡΩΜΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΤΑΙΝΙΑ

Πρόσφατες δημιουργίες

Μερικές σκέψεις που είχα διατυπώσει και συζητήσει στα προηγούμενα άρθρα μου για την ομιλούσα κινηματογραφική ταινία έχουν γίνει ήδη πραγματικότητα. Ίσως η πιο σημαντική ως τώρα δημιουργία είναι το συνθετικό σενάριο με ήχο (Humphries, Pfenninger, οι ρώσοι Anraamon, Janon-skij, Vojnon, Scholpo). Άλλες λύσεις για ηχητικά τρυκ χρησιμοποιήθηκαν σε μερικές ταινίες του Harold Lloyd και του Walt Disney, όπου η επιτάχυνση της πρόζας και η αναστροφή των ηχητικών σεκάνς χρησιμοποιούνται για να τονίσουν κωμικές καταστάσεις. Μια το ίδιο σημαντική πρόοδος σημειώθηκε και στο πεδίο της φωτογραφίας με τη λήψη σε απόλυτο σκοτάδι μέσω της χρήσης υπέρυθρων ακτίνων. Στην Αγγλία και τη Γερμανία έχουν κατασκευαστεί νέες μηχανές για πανοραμικές λήψεις 360° σε οποιαδήποτε προοπτική. Αυτή η νέα φωτογραφική προοπτική χρησιμοποιείται πλατιά και στον τομέα της ιστορίας της τέχνης και έχει αποδειχτεί εξαιρετικά χρήσιμη.

Όσον αφορά το χρώμα έχουν ανοιχτεί νέες δυνατότητες χάρη στην απλοποίηση που έκανε το σύστημα Gasparcolor. Το Technicolor δίνει ήδη μια άριστη άμεση συνέχεια του χρώματος και τα πειράματα του Lumière με τις ανάγλυφες ταινίες αφήνουν τα περιθώρια για ενδιαφέρουσες εξελίξεις σ' αυτό το πεδίο.

Αυτές οι πρόοδοι στο τεχνικό πεδίο κάνουν απόλυτα απαραίτητη τη μελέτη των προβλημάτων που απορρέουν από τις σχέσεις ανάμεσα στη βουθή ταινία και την ομιλούσα και έγχρωμη ταινία.

Επιστροφή στη βουθή ταινία;

Η διάδοση της ομιλούσας ταινίας έβγαλε δυστυχώς αληθινές τις πιο σκοτεινές προβλέψεις των υπερασπιστών της βουθής ταινίας. Το καλλιτεχνικό επίπεδο των δυο προϊόντων χωρίζεται από μια βαθιά άβυσσο και αναμφίβολα βρισκόμαστε μπροστά σε μια επιταχυνόμενη παρακμή της ποιότητας της μέσης ομιλούσας ταινίας (ίσως λόγω της αυξημένης εμπορευματοποίησης και του μεγαλύτερου κόστους παραγωγής των ομιλουσών ταινιών). Οι πειραματικές προσπάθειες ενός Verton (*Ενθουσιασμός*) δεν έχουν βρει ταίρι ούτε έχουν γίνει αποδεχτές σαν στάνταρντ.

Το συμπέρασμα που βγαίνει απ' αυτό το γεγονός μπορεί να συμπυκνωθεί σε μια απλή φράση: επιστροφή στα κριτήρια μοντάζ της βουθής ταινίας.

Μολονότι αυτή η αρχή έχει γίνει πλατιά αποδεκτή, δεν εφαρμόζεται ποτέ στην πράξη γιατί είναι αδύνατο να γυρίσουμε για την ομιλούσα ταινία στις μεθόδους παραγωγής της βουθής.

Η ομιλούσα ταινία έχει μια ειδική τεχνική

Η αντιληπτική ικανότητα του ανθρώπινου αυτιού είναι πολύ λιγότερο ταχεία από του ματιού. Αυτός ο βιολογικός παράγοντας επιβάλλει από μόνος του μια ειδική τεχνική για την ομιλούσα ταινία. Αυτό είναι πολύ ενδιαφέρον γιατί μας δίνει τη δυνατότητα να αναπτύξουμε τα κριτήρια δουλειάς που, αν εφαρμοστούν, θα μας οδηγήσουν με την ομιλούσα ταινία πολύ μακρύτερα από κει που φτάσαμε με τις καλύτερες δημιουργίες της προκατόχου της βουθής.

Η βασική αρχή της τεχνικής του μοντάζ στη βουθή δεν ήταν παρά η συνένωση σε πολύ γρήγορη σειρά όσο πιο σύντομων γινόταν πλάνων. Από την άλλη πλευρά, ο τεχνικός του μοντάζ αναγκάζεται να χρησιμοποιεί στην ομιλού-

σα ταινία πολύ μεγάλα πλάνα· έτσι αν μια σκηνή μιας βουβής ταινίας αποτελείται λογου χάρη από δέκα κομμάτια, η ίδια σκηνή σε ομιλούσα δε θα μπορεί να αποτελείται από περισσότερα από δυο ή τρία κομμάτια.

Σ' αυτό κυρίως οφείλεται το απερίγραπτο μάκρος των περισσότερων ομιλουσών ταινιών, μολονότι τίποτα δε μας λέει ότι ένας αργός ρυθμός πρέπει να ενοχλεί σε οπτικό επίπεδο.

Ο «κινητός γερανός»

Μερικοί σκηνοθέτες υιοθέτησαν από ένστικτο την πιο αποτελεσματική μέθοδο για την πραγματοποίηση αυτών των δυο τύπων λήψης: μια κινητή κινηματογραφική μηχανή λήψης. Για να καταλάβουμε τα αίτια αυτής της επιλογής πρέπει να φανταστούμε μια μηχανή μονταρισμένη πάνω σε ένα γερανό με τη δυνατότητα να κινείται διαγώνια, κάθετα, κυκλικά ή συνδυασμένα. Μ' αυτόν τον τρόπο μπορεί να τραβήξει κανείς χωρίς σταματήματα μια σκηνή από αμέτρητες γωνίες και διαφορετικές προοπτικές, αλλάζοντας συνεχώς και περνώντας από γενικό πλάνο σε πρώτο πλάνο. Θα μπορούσαμε να αναφέρουμε και πολλές άλλες μεθόδους για να αποδείξουμε ότι η ανία που νιώθουμε στον κινηματογράφο δεν οφείλεται αναγκαστικά στο αναπόφευκτο αργό μοντάζ της ομιλούσας ταινίας.

Αντί να κινήσουμε τη μηχανή λήψης μπορούμε να μετακινήσουμε το ίδιο το αντικείμενο (περιστρεφόμενο, κινούμενο παλκοσένικο, κλπ.) ή να μετακινήσουμε τόσο το αντικείμενο όσο και τη μηχανή λήψης. Και τα δυο μπορούν να κινηθούν με την ίδια ταχύτητα και προς την ίδια κατεύθυνση ή με διαφορετικές ταχύτητες και προς διαφορετικές κατευθύνσεις, δίνοντας μ' αυτό τον τρόπο αμέτρητες παραλλαγές (οι λήψεις από πλοία σε κίνηση, αλογάκια του λούνα-παρκ, κούνιες και αεροπλάνα μπορούν να πλουτίσουν πολύ την οπτική μας). Για τον ίδιο σκοπό μπορούν να χρησιμοποιηθούν πολλοί άλλοι οπτικοί μηχανισμοί και τεχνάσματα.

Ο «ελαστικός» φακός

Αναφέρομαι ιδιαίτερα στη μέθοδο που τείνει να διαφοροποιήσει τα διάφορα αντικείμενα που συνιστούν μια δεδομένη σκηνή, ανάλογα με τη σημασία τους και μέσω διάφορων διαβαθμίσεων της φωτογραφικής ευκρίνειας.. Αυτό συνεπάγεται μια κάποια προσέγγιση στους οπτικούς μηχανισμούς του ανθρώπινου ματιού που διακρίνει καθαρά ένα αντικείμενο και μπορεί να το κοιτάξει οποιαδήποτε στιγμή αφήνοντας τὸ φόντο σχετικά φλουταρισμένο. Σήμερα μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι ο εικονολήπτης του μέλλοντος θα έχει στη διάθεσή του μια ολόκληρη σειρά από φωτογραφικά συστήματα –οι ειδικοί μιλάνε ήδη για «ελαστικούς» φακούς– που θα αλλάζουν αυτόματα την οπτική ευκρίνεια όταν η μηχανή θα πλησιάζει, όταν θα απομακρύνεται ή όταν θα γυρίζει γύρω από το αντικείμενο, είτε πρόκειται για μια ολόκληρη σκηνή είτε πρόκειται για μια λεπτομέρεια σε πρώτο πλάνο.

Έγχρωμη ταινία και μοντάζ γενικών πλάνων

Νομίζω ότι ο πιο αργός ρυθμός μοντάζ της ομιλούσας ταινίας είναι *πιο υγιής* από βιολογική σκοπιά γιατί κουράζει πολύ λιγότερο το μάτι απ' ότι το «κοφτό» μοντάζ της βουθής ταινίας. Αυτό δε σημαίνει ότι θα πέσει σε αχρηστία το παλιό μοντάζ-«πολυβόλο». Θα παραμείνει σαν ένας τρόπος μοντάζ στη διάθεση του μοντέρ, αλλά όχι η *κατ'εξοχήν* αρχή του.

Αυτά ισχύουν περισσότερο για το έγχρωμο φιλμ. Αν ο ρυθμός του μοντάζ της βουθής ταινίας ήταν της αναλογίας 10:2 σε σχέση με την ομιλούσα, η σχέση ανάμεσα στο μοντάζ της βουθής και σε κείνο της έγχρωμης είναι 10:1. Με άλλα λόγια, το έγχρωμο φιλμ θα έχει έναν ακόμα πιο αργό ρυθμό από τη σημερινή ασπρόμαυρη ομιλούσα. Επιπλέον θα πρέπει να μειωθεί η ταχύτητα του κάθε πλάνου ξεχωριστά γιατί η γρήγορη κίνηση στην έγχρωμη ταινία ενοχλεί περισσότερο στο μάτι και κάνει πιο έντονο το τρεμούλιασμα που περνάει απαρατήρητο στην ασπρόμαυρη ταινία.

Ο οπτικός άξονας

Κατά βάση μπορούμε να πούμε ότι αυτό το νέο στοιχείο –το χρώμα– θα δημιουργήσει στους σκηνοθέτες πολλά απρόβλεπτα προβλήματα δεδομένου ότι ως τώρα είχαμε πολύ λίγες ευκαιρίες να πειραματιστούμε πάνω στις κινητικές δυνατότητες των χρωμάτων σε συνδυασμένη μορφή. Ενώ το δυναμικό μοντάζ του ασπρόμαυρου δεν προϋπέθετε παρά μια προσεγγισμένη εκτίμηση του ρυθμού και μια αρμονική ακολουθία των αξιών άσπρο-μαύρο-γκρίζο, το μοντάζ του χρώματος θα δημιουργήσει στο σκηνοθέτη και τον μοντέρ απείρωσ μεγαλύτερες ευθύνες. Αν εξαιρέσουμε το γεγονός ότι το χρώμα μεγαλώνει από μόνο του τον συναισθηματικό αντίκτυπο μιας σκηνής, θα πρέπει απαραίτητα να βελτιώσουμε το ψυχοσωματικό του αντίκτυπο με τη χρήση ενός οπτικού άξονα, που θα συνδέει, κατά σειρά, όλα τα μέρη της έγχρωμης ταινίας του μέλλοντος. Με άλλα λόγια, θα πρέπει να υπάρχει μια συνειδητά προγραμματισμένη συνέχεια κυρίαρχων τόνων: κόκκινο, κίτρινο, μπλε, ροζ, κλπ.

Τα πρακτικά αποτελέσματα, στο άμεσο μέλλον, θα μας δείξουν αν είναι δυνατόν να υιοθετήσουμε τη βασική αρχή των ιμπρεσιονιστών ή αν αυτή η αρχή θα πέσει σε αχρηστία μετά από μερικά πειράματα. Ωστόσο θα 'ταν μια πραγματική καταστροφή αν ο οπτικός άξονας αναζητηθεί στους «τόνους των γκαλερί» (κίτρινο-σκούρο) των παλιών ζωγραφικών έργων. Πολύ συχνά, πράγματι, επιχειρήσαν να θυθίσουν άμεσα ή έμεσσα όλα τα χρώματα σε μια μονόχρωμη καταχνιά που σκεπάζει σαν πέπλο όλη την εικόνα (*).

(*) Όσοι έχουν ασχοληθεί με τις τεχνικές της ζωγραφικής θα μπορέσουν να καταλάβουν εύκολα το πρόβλημα. Η κυριαρχία ενός μόνο χρωματικού τόνου που προϋποθέτει η ιδέα του οπτικού άξονα δε σημαίνει προφανώς ότι πρέπει να χρησιμοποιούμε κάποιο φίλτρο για κάθε έγχρωμη λήψη ή ότι είναι απαραίτητο το φίλτρο για να πάρουμε ένα συγκεκριμένο τόνο. Απλώς προϋποθέτει μια κλίμακα όπου θα κυριαρχούν τα επιλεγμένα χρώματα, αλλά φυσικά θα χρησιμοποιούνται και άλλα χρώματα.

Η αρχή του οπτικού άξονα έχει ήδη εφαρμοστεί με μεγάλη επιτυχία (ίσως με τη χρήση κάποιου φίλτρου ή άλλου οπτικού μηχανισμού) στα ασπρόμαυρα φιλμ *Το πάθος της Ιωάννας ντ' Αρκ* και *Ο Βρυκόλακας*, που σε φωτογραφικό επίπεδο είναι οι καλύτερες ταινίες που είδα ποτέ. Ο Cavalcanti στο *La petite Lily* χρησιμοποίησε σαν οπτικό άξονα οθόνες από χοντρή λινάτσα.

Στην έγχρωμη ταινία η διπλοτυπία θα παίξει πολύ πιο σημαντικό ρόλο απ' ότι σήμερα. Πέρα από την τεχνική πλευρά της διπλοτυπίας (τη χρησιμοποίησα άπειρες φορές στα κάδρα μου) μπορούμε να πούμε ότι εξασφαλίζει τη συνέχεια των σκηνών και το πέρασμα από τη μια εικόνα στην άλλη χωρίς οπτικά σοκ. Σβήνοντας βαθμιαία μερικούς τόνους μπορούμε να πάρουμε οποιοδήποτε σύστημα χρωμάτων.

Έγχρωμες αφηρημένες ταινίες και ταινίες χειμερινών σπορ

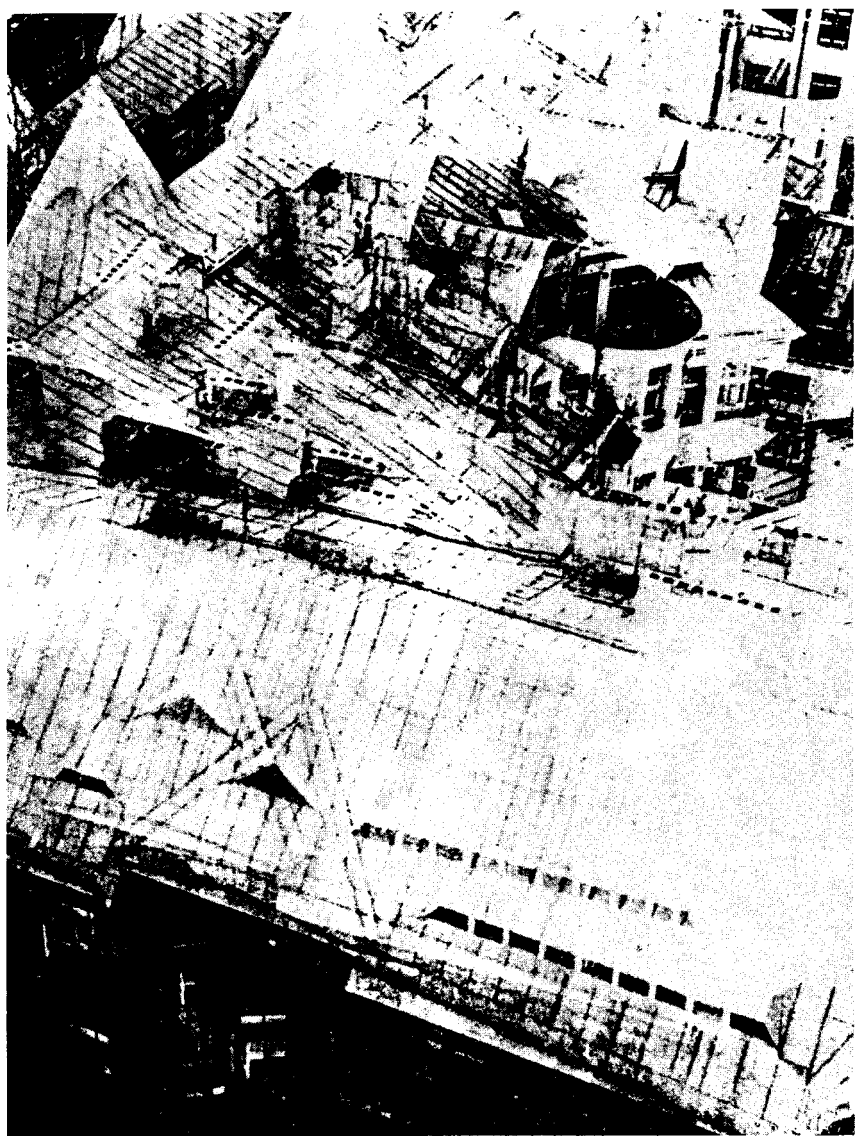
Ένα πράγμα είναι βέβαιο: η ψυχο-σωματική αντίδραση στο χρώμα –εξαιρώντας κάθε άλλο βαθύτερο φαινόμενο– είναι ένα τόσο βασικό στοιχείο στον άνθρωπο που μπορούμε να προβλέψουμε μια όλο και μεγαλύτερη χρήση του καθαρού χρώματος, με την έννοια που το αντιλαμβάνονται οι σύγχρονοι ζωγράφοι, λογου χάρη με την έννοια του αφηρημένου.

Θα 'ταν μεγάλο λάθος να θεωρήσουμε την τέλεια αναπαραγωγή των φυσικών χρωμάτων σαν τον απώτερο σκοπό του έγχρωμου φιλμ. Ακόμα και με ένα εξαιρετικά τελειοποιημένο σύστημα αυτό δε θα 'ναι ποτέ δυνατό γιατί τα ενδιάμεσα μέσα (φίλτρα, εμουσιόν, κλπ.) και η διαδικασία αναπαραγωγής θα αλλάζουν πάντα τα χρώματα ενός δεδομένου αντικειμένου. Για την έγχρωμη φωτογραφία, όπως και για την ασπρόμαυρη, η καλύτερη προσέγγιση θα είναι η ερμηνεία της φύσης μ' αυτό το μέσο, το οποίο, όταν μαθευτεί πραγματικά καλά θα γίνει και μέσο καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Είναι βασικό να αναγνωρίσουμε αυτό το γεγονός αν θέ-

λουμε να ξεφύγουμε τον καταγιισμό των συνηθισμένων έγχρωμων ταινιών που αλλιώς σίγουρα θα μας πνίξουν. Προσωπικά είμαι σίγουρος ότι οι καλύτερες έγχρωμες ταινίες των επόμενων ετών θα είναι εκείνες των οποίων η χρωματική κλίμακα θα είναι βασισμένη στο άσπρο. Μια ταινία για το σκι ή τα χειμερινά σπορ ή μια έγχρωμη ταινία γυρισμένη μέσα σε σύγχρονα δωμάτια θα μας δώσει οπτικές εμπειρίες ολότελα νέες, εμπειρίες που δε φανταστήκαμε ποτέ. Είναι μεγάλο λάθος να νομίζουμε ότι η σημερινή ζωή δεν μπορεί να μας προσφέρει μια αποτελεσματική χρωματική κλίμακα.





Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ ΦΩΤΟΣ

Μερικοί φίλοι μου απορούν που ένας όλο και μεγαλύτερος αριθμός από πίνακες μου, παλιούς και νέους, παρουσιάζονται σε εκθέσεις. Μέχρι τώρα δεν είχα εκθέσει ποτέ τη δουλειά μου και έχω πάψει να ζωγραφίζω από χρόνια. Μου φαινόταν ηλίθιο σε μια εποχή τόσο πλούσια σε νέες τεχνικές δυνατότητες για δημιουργία να δουλεύει κανείς με παλιά και ανεπαρκή μέσα για τις μέρες μας.

Από τότε που ανακαλύφθηκε η φωτογραφία, η ζωγραφική πήρε μια κατεύθυνση που μπορούμε να ονομάσουμε «από το χρώμα στο φως». Αυτό σημαίνει με άλλα λόγια ότι, όπως ζωγραφίζει κανείς με τα πινέλα και τα χρώματα, τώρα μπορεί να «ζωγραφίσει» κατευθείαν με το φως, μετατρέποντας τη δισδιάστατη επιφάνεια σε *αρχιτεκτονική του φωτός*.

Εγώ φανταζόμουνα μια φωτεινή μηχανή που να μπορούσε να τη χειριστεί κανείς μόνος του ή με κάποιο αυτόματο μηχανισμό, και θα έφτιαχνε εικόνες από φως στον αέρα, σε μεγάλους χώρους ή ιδιότυπες οθόνες, την ομίχλη, τον καπνό ή τα σύννεφα. Έχω κάνει αμέτρητα σχέδια αλλά δεν έχω βρει ποτέ κανένα αρχιτέκτονα που να θέλει να παραγγείλει μια τοιχογραφία από φως, ή ένα αρχιτεκτόνημα που να αποτελείται από κάθετους ή τοξωτούς τοίχους, καλυμμένους με υλικά όπως ο γαλάλιθος, ο τρολίτης, το χρώμιο ή το νίκελ και που, γυρίζοντας ένα διακόπτη, θα πλημμύριζαν λαμπερό φως, από συμφωνίες κυματιστού φωτός, ενώ οι επιφάνειες θα άλλαζαν αργά και θα έσβη-

ναν σε αμέτρητες λεπτομέρειες. Ήθελα έναν γυμνό χώρο με δώδεκα μηχανές προβολής που θα έκαναν το λευκό κενό να ζωντανέψει και να δράσει κάτω από τις διασταυρούμενες δέσμες χρωματιστού φωτός.

Είδατε ποτέ μια μηχανή προβολής να ρίχνει τη μεγαλειώδη φωτεινή δέσμη της όλο και πιο μακριά; Κάτι παρόμοιο είχα σκεφτεί, αλλά όχι με τον περιοδικό ρυθμό ενός κώδικα σημάτων, αλλά σαν μια συμφωνία από φως που θα ακολουθούσε ακριβώς την παρτιτούρα του συνθέτη. Αυτό δεν είναι παρά μια απλή ιδέα, μια δυνατότητα, αλλά υπάρχουν χιλιάδες τέτοια όνειρα με πρωταγωνιστή το φως και την κίνηση και όπου η καταπληκτική επιστήμη μας και οι δυνατότητές της, όπως η πόλωση και η φασματοσκοπία, θα μπορούσε να παίξει σημαντικό ρόλο. Αλλά αλίμονο, αυτού του είδους τα όνειρα δεν είναι ακόμα πραγματοποιήσιμα.

Αναγκάστηκα να δουλέψω πολύ για να καταφέρω να συνδέσω το βασικό στοιχείο μου το φως με το «παιχνίδι του μαύρου-άσπρου-γκρίζου φωτός» μου· ωστόσο αυτό δεν είναι παρά μια ασήμαντη αρχή, ένα σχεδόν αδιόρατο βήμα μπροστά. Δυστυχώς δεν μπόρεσα να συνεχίσω όπως ήθελα τα πειράματά μου ακόμα και σ' αυτή την περιορισμένη σφαίρα. Γιατί λοιπόν εγκατέλειψα τα σχέδιά μου; Γιατί άρχισα πάλι να ζωγραφίζω αφού κατάλαβα ποιο είναι το πραγματικό έργο του σύγχρονου «ζωγράφου»; Το πρόβλημα πάει πολύ πέρα από εμένα και αγκαλιάζει όλη τη γενιά των νέων ζωγράφων.

Μια εύκολη απάντηση σ' αυτή την ερώτηση θα ήταν ότι η σχέση της σωματικής εξάρτησης από το κεφάλαιο, από τη βιομηχανία και από το εργαστήριο αποτελεί ανυπέρβλητο εμπόδιο στην εξέλιξη της αρχιτεκτονικής του φωτός, που δεν έχει καμιά ελπίδα άμεσης πρακτικής εφαρμογής, και η οποία προξενεί μονάχα τα ερεθίσματα που δημιουργεί το χρώμα στο χώρο. Ενώ ένας ζωγράφος στο ατελιέ του, με μερικά σωληνάρια χρώμα και λίγα πινέλα, μπορεί να γίνει μεγάλος δημιουργός, αντίθετα ο καλλιτέχνης του «παιχνιδιού του φωτός» γίνεται εύκολα σκλάβος των τεχνικών και του υλικού του. Πράγματι, μπορεί να δώσει κανείς υπερβολική σπουδαιότητα στην τεχνική, κυρίως αν

μοιραστεί το γενικό φόβο ότι οι επιστημονικές και τεχνικές γνώσεις μπορούν να εξουσιάσουν την τέχνη.

Η Θεωρία σύμφωνα με την οποία η υψηλή διανοητική ικανότητα βλάπτει τον καλλιτέχνη, που δεν χρειάζεται τίποτ' άλλο από το συναίσθημα και τη διαίσθηση για να φτιάξει ένα έργο τέχνης, είναι μόνο μια θεωρία που βολεύει και που βασίζεται στην έλλειψη θάρρους. Σα να μην ξέραμε τίποτα για τον Λεονάρδο ντα Βίντσι, τον Τζιότο, τους αρχιτέκτονες των καθεδρικών, τον Ραφαήλο ή τον Μιχαήλ Άγγελο, των οποίων οι δημιουργικές ικανότητες μεγάλωναν με τη διεύρυνση των γνώσεών τους και των τεχνικών ικανοτήτων τους!

Όσο πιο φόβος εξαφανίζεται γρήγορα με το ζωηρό ενδιαφέρον του καλλιτέχνη για το αντικείμενό του, με τις προσπάθειες και τη συγκέντρωση που αυτό απαιτεί, με την έξαρση που του δημιουργεί. Παρόλ' αυτά, ο καλλιτέχνης ακόμα διστάζει να δείξει αυτό που έκανε, να παρουσιάσει το αποτέλεσμα όπου έφτασε. Πολύ λίγα είναι τα κτίρια όπου τα δημιουργήματα ενός «καλλιτέχνη του φωτός» θα μπορούσαν να είναι προσιτά στο κοινό. Το υλοποιημένο όνειρο πρέπει να αρχειοθετηθεί και μένει στο αρχείο μέχρι τη στιγμή που αποσυντίθεται μέσα στη ματαιότητα της απομόνωσής του. Αν δε μας βοηθήσει το κοινό είναι πολύ δύσκολο για μας να αγωνιστούμε για την υλοποίηση των σχεδίων μας.

Αυτό το σημείο πρέπει να προσεχθεί ιδιαίτερα. Το κοινό βομβαρδίζεται από πλήθος ειδήσεις σε σχέση με τις πιο διαφορετικές καινοτομίες –και στο καλλιτεχνικό πεδίο– που διαδίδονται αμέσως. Το πλεονέκτημα αυτού του τύπου υπηρεσιών είναι ότι καλύπτει μια πολύ πλατιά γκάμα ενδιαφερόντων και φτάνει αμέσως στο κοινό, ενώ το μειονέκτημά του είναι η εκπληκτική επιδερμικότητά του, το γεγονός ότι χωρίς να λάβει υπόψη του τις σημερινές και μέλλουσες εξελίξεις, ταιρίζει το κοινό με εντυπωσιακές ειδήσεις. Όταν δεν έχει τίποτα το εντυπωσιακό να μεταδώσει, πρέπει από μόνο του να επινοήσει κάτι να πλασάρει σαν είδηση. Έτσι το κοινό άγεται και φέρεται από τον καθημερινό τύπο, τα έντυπα, τα περιοδικά, παρασύρεται στα γρανάζια μιας μηχανοποιημένης εκπαίδευσης που στερεί-

ται οποιασδήποτε προσωπικής θέσης. Η έμφυτη τάση των αναγνωστών των εφημερίδων προς νέες δημιουργικές δυνάμεις, η διαθεσιμότητά τους σε σχέση με τις προσπάθειες που γίνονται προς νέες κατευθύνσεις, μετατρέπονται από τον τύπο σε «ενδιαφέρον». Καθώς πρόκειται για ένα συναίσθημα που έχει προκληθεί τεχνητά, αυτό απομακρύνει το κοινό από τις αληθινές πηγές προσωπικής εμπειρίας δίνοντάς τους μια λανθασμένη ιδέα για τις δραστηριότητες του πνεύματος, οι οποίες γεννούν όχι ένα αίσθημα απογοήτευσης σαν αυτό που νιώθει το κακώς πληροφορημένο κοινό, αλλά ένα αίσθημα γαλήνης.

Κατά συνέπεια το κοινό δεν προσπαθεί καν να ριχτεί αυθόρμητα σε μια δημιουργική δραστηριότητα, του φαίνεται κάτι περιττό, γιατί οι κατασκευασμένες ερμηνείες φτάνουν εύκολα σ' αυτό.

Όσο αφορά το θέμα που μας ενδιαφέρει, «την αρχιτεκτονική του φωτός», η αρχική επιθυμία για τη δημιουργία μιας προσωπικής οπτικής εμπειρίας πνίγεται από έναν καταϊγισμό παραλλαγών σε ασπρόμαυρο, ταινιών και φωτογραφιών. Ακόμα και η αφηρημένη ζωγραφική, γνωστή πια παγκόσμια και αρκετά στη μόδα στις μέρες μας, επηρέασε φόρμες, χρώματα και υλικά. Έτσι η αρχική πηγή καλύπτεται όλο και περισσότερο από μετεωρικά φαινόμενα σε όλους τους τομείς της εφηρμοσμένης τέχνης..

Για να διορθώσουμε αυτή την κατάσταση πρέπει να ξεπεράσουμε πολυάριθμα εμπόδια. Τα πιο μεγάλα έχουν δημιουργηθεί από την τεράστια άβυσσο που υπάρχει ανάμεσα στον άνθρωπο και τις ίδιες τις τεχνικές δημιουργίες του, από την επιβίωση ξεπερασμένων ήδη μορφών οικονομικών δομών παρά τη βιομηχανική επανάσταση και από τη διάδοση μιας, αντι-βιολογικής νοοτροπίας που μετέτρεψε τη ζωή όλων μας –εργαζομένων και εργοδοτών– σε ένα τρελό αγώνα ταχύτητας, χωρίς λεπτό ανάσα. Ο άνθρωπος αυξάνει τις παραγωγικές ικανότητές του, αλλά ενώ ικανοποιείται με τα πριμ του χάνει κάθε μέρα όλο και περισσότερο την ικανότητα να αναγνωρίσει τις στοιχειώδεις βιολογικές ανάγκες του που θα μπορούσε αντίθετα να ικανοποιεί όπως ποτέ άλλοτε, χρησιμοποιώντας με σύνεση τις νέες τεχνικές του.

Για να γυρίσουμε στο θέμα μας, η ζωή στις πόλεις, ο τύπος, η φωτογραφία, ο κινηματογράφος, η γρήγορη και ανεξέλεγκτη διάδοση του πολιτισμού, ισοπέδωσαν την κουλτούρα του χρώματος και τη θύθισαν σε μια γκριζα σκοτεινιά απ' όπου οι περισσότεροι από μας καταφέρνουν να βγουν μόνο με τρομερές προσπάθειες. Πρέπει να ξαναγυρίσουμε στην κουλτούρα του χρώματος που είχε πραγματικά κάποτε η ανθρωπότητα, πρέπει να καλλιεργήσουμε με τρόπο εποικοδομητικό μια οπτική δραστηριότητα στο πεδίο του χρώματος, σε λειτουργία με το υλικό, για να την αντιπαραθέσουμε στην ανεξέλεγκτη και συναισθηματική δραστηριότητα.

Ακολουθεί μια ανάλυση της αρχιτεκτονικής του φωτός και των πρακτικών εφαρμογών της.

Το παιχνίδι του φωτός στους κλειστούς χώρους

Ο κινηματογράφος. Υπάρχουν πολυάριθμες δυνατότητες για τον κινηματογράφο που ως τώρα δεν τις έχει κανείς εκμεταλλευτεί. Αφορούν κυρίως την προβολή φωτοανάγλυφων και χρωματικών εφφέ με τη βοήθεια μιας σειράς μηχανών προβολής στραμμένων πάνω σ' ένα μόνο σημείο ή με προβολές πάνω στους τοίχους ενός χώρου.

Διάθλαση. Το εργαλείο για την προβολή του χρώματος είναι πια μια πραγματικότητα. Μ' αυτό το εργαλείο και με άλλους ανάλογους μηχανισμούς θα μπορούν να προβάλλονται χρωματικά εφφέ, ξεκινώντας από μια φόρμα ή άλλα παιχνίδια φωτός. Ο άνθρωπος που θα χειρίζεται το εργαλείο θα μπορεί να βρίσκεται μέσα στην αίθουσα όπου θα γίνεται η προβολή ή αυτή η τελευταία θα μπορεί να μεταδίδεται από έναν τηλεοπτικό σταθμό.

Το έγχρωμο πιάνο. Το έγχρωμο πιάνο μπορεί να είναι ένα απλό και μικρό όργανο, ή μεγάλο και πολύπλοκο, με ένα πληκτρολόγιο. Με το άγγιγμα των πλήκτρων θα ανάβουν διάφορα λαμπάκια ή θα προβάλλονται λικνιζόμενες σκιές.

Η φωτεινή τοιχογραφία. Ο φωτισμός κτιρίων με ανακλαστήρες έδωσε κιόλας στο κοινό μια ιδέα για το αποτέλε-

σμα που μπορούμε να έχουμε όταν οι χρωματικές τοιχογραφίες γίνονται απαραίτητο στοιχείο της αρχιτεκτονικής των κτιρίων τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό τους. Στο μέλλον πολύ πιθανόν να κρατάμε ένα χώρο γι' αυτές τις φωτεινές τοιχογραφίες, όπως σήμερα φυλάμε μια θέση για το ράδιο.

Τα παιχνίδια του φωτός σε ανοιχτό χώρο – Η φωτεινή διαφήμιση

Γραμμικά εφφέ πάνω σε ένα επίπεδο. Τα γραμμικά εφφέ πάνω σε μια επίπεδη επιφάνεια είναι ήδη κάτι το κοινό στη διαφήμιση. Μας δίνουν ένα παράδειγμα οι διαφημιστικές διαφάνειες που προβάλλονται πάνω σε μια οθόνη, οι φωτεινές ηλεκτρικές, ή με νέον, επιγραφές. Καιρός είναι τώρα να χρησιμοποιήσει κανείς και την τρίτη διάσταση και να εκμεταλλευτεί τις δυνατότητες που του προσφέρουν τα υλικά και η ανάκλαση και να δημιουργήσει αληθινά κατασκευάσματα φωτός στο χώρο.

Ο ανακλαστήρας. Ο ανακλαστήρας έχει ήδη χρησιμοποιηθεί στη διαφήμιση, αλλά δεν έχει προχωρήσει πολύ η εξέλιξή του.

Προβολές πάνω στα σύννεφα. Έχουν επιχειρήσει μερικές φορές να προβάλλουν διαφημιστικά σλόγκαν πάνω στα σύννεφα, αλλά είχαν εδώ στη χώρα μας το εμπόδιο των ασταθών μετεωρολογικών συνθηκών. Όμως αυτό το μέσο διαφήμισης δεν περιορίστηκε μόνο στα μακρινά σύννεφα· υπάρχει και η διαφήμιση που προβάλλει σλόγκαν πάνω σε αεριώδεις μάζες μέσα από τις οποίες ο κόσμος μπορεί να περάσει.

Το φως στα λαϊκά φεστιβάλ. Μπορούμε να φανταστούμε ότι οι μέλλουσες γενεές θα βλέπουν τα παιχνίδια του φωτός στα λαϊκά φεστιβάλ τους, δηλαδή θα απολαμβάνουν από αεροπλάνα ή διαστημόπλοια το θέαμα τεράστιων φωτισμένων εκτάσεων, κινήσεων και μεταμορφώσεων φωτισμένων ζωνών που θα προσφέρουν νέες εμπειρίες και θα δώσουν στην ανθρωπότητα μια νέα χαρά για ζωή.

Ο ΧΩΡΟΧΡΟΝΟΣ ΚΑΙ Ο ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ

Οι μελετητές της φωτογραφίας μερικές φορές με έκπληξη διαπιστώνουν ότι η φωτογραφία ακολουθεί ακριβώς τις ίδιες τάσεις των άλλων δημιουργικών μορφών έκφρασης. Συνδέεται με τις τεχνικές, επιστημονικές, κοινωνιολογικές τάσεις και τις αμοιβαίες σχέσεις τους. Καθώς αυτές οι σχέσεις δεν είναι γνωστές σε όλους, πρέπει να προχωρήσουμε σε μια ανάλυση όσων είπαμε και να δώσουμε μερικά παραδείγματα για να γίνουμε σαφέστεροι. Τότε θα μπορούμε να καταλάβουμε καλύτερα ότι τα συμβάντα και οι πράξεις που καθορίζουν το μοντέλο ζωής μας συνδέονται στενά μεταξύ τους περισσότερο απ' ό,τι πιστεύεται και ότι η θεώρηση μόνο των μηχανικών πλευρών της φωτογραφίας και του τεχνολογικού θαύματος που αποτελεί μπορεί να οδηγήσει σε λάθος συμπεράσματα. Μια τέτοια ανάλυση θα μπορούσε και να κατασιγάσει την έντονη διαμάχη για τον αν η φωτογραφία μπορεί να χαρακτηριστεί μια μορφή τέχνης. Πράγματι η φωτογραφία μολονότι προσφέρει, με τα εντελώς ιδιαίτερα δικά της μέσα, μια αυθεντική έκφραση των στοιχείων που έχουν σχέση με το χρόνο, δίνει και κάτι που ξεπερνάει την καθαρά μηχανική απόδοσή της. Κατά δεύτερο λόγο, αν δεχτούμε τη θεωρία της σχέσης ανάμεσα στα διάφορα στοιχεία, πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι η φωτογραφία δεν επηρεάζεται μονάχα από άλλα στοιχεία, αλλά έχει με τη σειρά της τη δύναμη

να τα επηρεάζει. Κατά τρίτο λόγο, μπορούμε να αποδείξουμε ότι τα νοήματα που αναπαράγουν τα άλλα μέσα έκφρασης μπορούν να αναπαραχθούν και με τη φωτογραφία. Κατά τέταρτο λόγο, η δυνατότητα δημιουργίας εξαρτάται από τη διαίσθηση, τη θέληση και την ικανότητα του ανθρώπου.

Τα χαρακτηριστικά που εμφανίζει η φωτογραφική τεχνική στο μηχανικό πεδίο έχουν αλλάξει ήδη τον τρόπο αντίληψης ενός αντικειμένου, τη δομή του, την υφή του, την επιφάνειά του, και τα έχουν θέσει σε μια καινούργια σχέση ως προς το φως και το χώρο. Αλλά τι μπορούμε να κάνουμε μ' αυτές τις νέες γνώσεις, πως μπορούμε να τις ταξινομήσουμε και να τις θάλουμε στη ζωή μας; Είναι κάτι που μπορεί να πετύχει κανείς μόνο με την ανθρώπινη πρωτοβουλία, με σκέψεις που στηρίζονται σε μια νέα αρχή: την ενσωμάτωση. Η ενσωμάτωση είναι σήμερα η προσπάθεια να ξεφύγουμε από την ανευθυνότητα μιας αυστηρά ειδικευμένης ζωής. Μια ανώριμη ειδίκευση οδηγεί σε μια μηχανική τελειότητα χωρίς τη ζωογόνα γνώση άλλων βασικών αρχών. Η ειδικευμένη εποχή μας βασίζεται πάνω στην πολλαπλότητα των πληροφοριών που βομβαρδίζουν αλύπητα το άτομο μέσω του καθημερινού τύπου, των περιοδικών, του ραδιοφώνου, του κινηματογράφου. Η τραγική όψη της κατάστασης έγκειται στο γεγονός ότι όσο πιο πολύ το άτομο μαθαίνει να γνωρίζει τα πράγματα μ' αυτόν τον επιφανειακό τρόπο τόσο λιγότερο είναι σε θέση να καταλάβει γιατί δεν του μάθανε να τα συσχετίζει και να ενσωματώνει αυτές τις σκόρπιες και τυχαίες πληροφορίες. Και η φωτογραφία, αν δε συντονιστεί και συνδεθεί με άλλα πεδία, είναι καταδικασμένη να μείνει μόνο ένα απλό εργαλείο πληροφόρησης.

Φωτογραφίζω, έτσι όπως το εννοούμε συνήθως, σημαίνει βγάλω μια φωτογραφία με τη φωτογραφική μηχανή. Ένα από τα πιο εμφανή αποτελέσματα που έχουμε είναι η προβολή του χώρου πάνω σε ένα επίπεδο, με τη γκάμα του μαύρου, του άσπρου και του γκριζου. Αλλά τι είναι ο χώρος; Μια απάντηση σ' αυτή την ερώτηση θα μας βοηθούσε να δείξουμε ποιες είναι οι δυνατότητες ενσωμάτωσης της φωτογραφίας σε πολλές άλλες δραστηριότητες.

Μια από τις μεθόδους που μπορούμε να υιοθετήσουμε για να εξηγήσουμε τον χώρο είναι να τον διαιρέσουμε. Κάθε περίοδος του ανθρώπινου πολιτισμού είχε μια δικιά της ιδιαίτερη αντίληψη του χώρου. Αυτές οι αντιλήψεις δεν καθόρισαν μονάχα την κατασκευή της κατοικίας, αλλά και το παιχνίδι, το χορό, τον αγώνα για κυριαρχία σε κάθε έκφραση της ζωής. Μια καινούργια αντίληψη για το χώρο άρχισε να γεννιέται κυρίως με την εμφάνιση των νέων υλικών και των συστημάτων παραγωγής που έφερε η βιομηχανική επανάσταση. Αλλά καθώς η τεχνολογία απορρέει με τη σειρά της από τις νέες ανακαλύψεις στο πεδίο της φυσικής, της χημείας, της βιολογίας, της κοινωνιολογίας κλπ., όλα αυτά τα στοιχεία πρέπει να ληφθούν υπόψη στη νέα αντίληψή μας για το χώρο. Μπορούμε να πούμε ότι, αν θεωρήσουμε αυτή τη νέα αντίληψη για το χώρο σαν το λογικό διάδοχο μιας παράδοσης γύρω από το χώρο, τα αποτελέσματα που θα καταγράψουμε θα είναι μάλλον απογοητευτικά. Έτσι η αρχιτεκτονική (που θεωρήθηκε σαν η πιο εμφανής έκφραση αυτής της αντίληψης) έγινε μάλλον μια παράθεση από δωμάτια παρά ένα μοίρασμα του χώρου.

Η ιστορία του μοιρασμένου χώρου έχει σχέση με την αντίληψη των διαστάσεων: μια, δυο, τρεις και λοιπά.

Μπορούμε να καταλάβουμε το μεγαλείο των αιγυπτιακών μνημείων αν προχωρήσουμε κατά μήκος μιας ευθείας μονοδιάστατης γραμμής και θεωρήσουμε σαν πρόσοψη την πλευρά που βλέπει τη λεωφόρο της Σφίγγας. Έπειτα, ο έλληνας αρχιτέκτονας του Παρθενώνα σχεδίασε την είσοδο στο ναό έτσι που ο επισκέπτης να κάνει το γύρο της κιονοστοιχείας για να φτάσει στην κυρία είσοδο, πετυχαίνοντας μ' αυτό τον τρόπο μια δισδιάστατη προσέγγιση. Στο γοτθικό καθεδρικό ο εσωτερικός χώρος μοιράζεται με τρόπο εξαιρετικά γοητευτικό. Οι ενότητες του χώρου, οι νάρθηκες, το ιερό, κλπ. είναι σε στενή σχέση μεταξύ τους έτσι που ο επισκέπτης να καταλαβαίνει αμέσως τη σημασία τους. Η αναγέννηση και το Μπαρόκ έφεραν τον άνθρωπο σε πιο στενή επαφή με το εσωτερικό και το εξωτερικό του κτιρίου. Η αρχιτεκτονική έγινε μέρος του τοπίου και το τοπίο λειτούργησε με βάση την αρχιτεκτονική. Η φωτογραφία μπορεί να καταγράψει με αρκετή ακρίβεια

αυτές τις αλλαγές και να μας βοηθήσει να ξαναφτιάξουμε νοητικά το χώρο του παρελθόντος. Τα τελευταία εκατό χρόνια έχουμε αμέτρητες φωτογραφίες που παρουσιάζουν ανάλογες σχέσεις, αλλά οι φωτογραφίες των τελευταίων δυο δεκαετιών προσεγγίζουν το χώρο με μεγαλύτερη συνειδηση. Πέρα απ' αυτά τα ντοκουμέντα υπάρχουν σχεδιασμένες διάφορες προσπάθειες να μοιράσουν όμορφα το χώρο: συχνά πρόκειται για μια προοπτική με σημείο φυγής, ή για γραμμικά στοιχεία, όπως δομές κτιρίων και δέντρων χωρίς φύλλα, ή σχέδια με κάπως ασαφή πρώτα πλάνα και οργανωμένες και σαφείς τις άλλες διαιρέσεις στο βάθος.

Την εποχή των αερόστατων και των αεροπλάνων η αρχιτεκτονική μπορεί να παρατηρηθεί όχι μόνο από μπροστά ή από το πλάι αλλά και από πάνω. Η προοπτική από ψηλά και το αντίθετό της, δηλαδή από την επιφάνεια του εδάφους ή της θάλασσας, γίνονται καθημερινή εμπειρία. Αυτό το γεγονός εισαγάγει στη ζωή μας κάτι το ασυνήθιστο, σχεδόν το απερίγραπτο. Η αρχιτεκτονική δεν μπορεί πια να νοηθεί σαν μια στατική δομή αλλά –παίρνοντας υπόψη τα αεροπλάνα και τα αυτοκίνητα – συνδεδεμένη με την έννοια της κίνησης. Αυτό αλλάζει εντελώς τη θέση της και εκδηλώνεται μια νέα μορφική δομική σχέση με το νέο στοιχείο χρόνος. Δημιουργείται – σε επίπεδο παρατήρησης των αντικειμένων – μια βαθιά σαφής διαφορά ανάμεσα στην εμπειρία του πεζού και σε κείνη του οδηγού. Δημιουργεί, λόγου χάρη, ανάμεσα στα μακρινά αντικείμενα μια σχέση που ο πεζός δεν μπορεί ακόμα να δει.

Όλοι ξέρουμε ότι όταν περνάμε δίπλα από ένα οποιοδήποτε αντικείμενο με μεγάλη ταχύτητα, η όψη του αλλάζει. Πράγματι, κάτω απ' αυτές τις συνθήκες δεν μπορούμε να πιάσουμε τις πιο μικρές λεπτομέρειες. Βρισκόμαστε λοιπόν μπροστά στη γέννηση μιας νέας γλώσσας χωρικού προσανατολισμού στα πλαίσια του οποίου καλείται και η φωτογραφία να παίξει ένα σημαντικό ρόλο. Ένα ανάλογο φαινόμενο μπορούμε να παρατηρήσουμε και στο πεδίο της διαφήμισης, κυρίως όσο αφορά την παραγωγή των πόστερς. Το 1937 ο Jean Carlu, ένας από τους πιο καλούς γάλλους σχεδιαστές πόστερς, έκανε ένα πείραμα: έβαλε

δύο αφίσσες πάνω σε δύο ιμάντες που κινούνταν με διαφορετικές ταχύτητες. Η πρώτη, μια αφίσσα του Toulouse-Lautrec του 1900 περίπου, κινούνταν με μια ταχύτητα οχτώ μίλια περίπου την ώρα (την ταχύτητα μιας άμαξας με άλογα)· η άλλη, μια σύγχρονη αφίσσα, κινούνταν με μια ταχύτητα πενήντα μίλια την ώρα (την ταχύτητα του αυτοκινήτου). Όλα τα στοιχεία των αφισσών μπορούσαν να κωδικοποιηθούν χωρίς δυσκολία. Έπειτα ο Carlu κίνησε την αφίσσα του Toulouse-Lautrec με πενήντα μίλια την ώρα: σ' αυτές τις συνθήκες έμοιαζε μόνο με ένα μπερδεμένο λεκέ. Εύκολα καταλαβαίνουμε το συμπέρασμα που βγαίνει: σ' αυτή την εποχή της ταχύτητας απαιτείται μια νέα αντίληψη της γραφικής τέχνης.

Η ίδια ταχύτητα μπορεί να γίνει αντικείμενο οπτικής ανάλυσης κι εδώ μπαίνει ξανά στο παιχνίδι η φωτογραφική μηχανή. Πολλές φορές έχουν γίνει λήψεις σκηνών σε γρήγορη κίνηση, λήψεις αθλητικών σκηνών, αλμάτων, κλπ. κι από την άλλη πλευρά ξέρουμε ότι μπορούμε να παρακολουθήσουμε ένα μπουμπούκι που ανθίζει, τα σύννεφα που περνάνε με λήψεις κατά διαστήματα, γνωρίζουμε το αποτέλεσμα των μεγάλων εκθέσεων πάνω σε αντικείμενα που κινούνται, δρόμους, αλογάκια του λουνα-παρκ. Ο καθηγητής Harold Ergerton του Massachusetts Institute of Technology πέτυχε κάποιο νέο είδος φωτογραφιών με τη βοήθεια στροβοσκοπίου. Οι σχέσεις ανάμεσα στις διάφορες μερικές κινήσεις του έδωσαν χρήσιμες ενδείξεις για τη βελτίωση, λόγου χάρη του γκολφ, της κίνησης των ελίκων, των κλωστικών μηχανών και διάφορων άλλων μηχανημάτων. Αυτές οι φωτογραφίες αποτελούν ασυνήθιστα ντοκουμέντα με την παράθεση των μερικών παγωμένων κινήσεων που μπορούν έτσι να αναλυθούν σε κάθε χωροχρονική ενότητά τους. Αυτές οι γρήγορες φωτογραφίες, μολονότι είναι πιο πρόσφατες έχουν εκπληκτικές αναλογίες με τη φουτουριστική ζωγραφική· πράγματι, είναι η ακριβής επανάληψή της. Λόγου χάρη στη *Velocità* του Balla (1913) και στο πολύ γνωστό έργο του Marcel Duchamp *Nude descending the straiway* (1912) βρίσκουμε την ίδια παράθεση παγωμένων μερικών κινήσεων.

Ήδη το 1910 οι φουτουριστές είχαν αρχίσει να στρέ-

φουν την προσοχή τους στην κίνηση, δηλώνοντας ότι «η λάμψη του κόσμου πλουτίστηκε από μια νέα ομορφιά, την ομορφιά της ταχύτητας. Εμείς θα υμνήσουμε – συνεχίζαν – τον άνθρωπο στο βολάν». Στόχος των φουτουριστών ήταν η αναπαράσταση της κίνησης και μερικά από τα αξιώματα που διατύπωσαν το 1912 δεν έχουν χάσει ακόμα τη λάμψη και την επικαιρότητά τους. Όπως το: «Ποιος μπορεί να πιστεύει ακόμα στην αδιαφάνεια των σωμάτων όταν, αφότου οξύνθηκε και πολλαπλασιάστηκε η ευαισθησία μας, εισχώρησε κιόλας στις σκοτεινές εκδηλώσεις του μέσου; Γιατί πρέπει να ξεχνάμε στα δημιουργήματά μας τη δύναμη της διπλασιασμένης ζωής μας, που τώρα πια μπορεί να μας προσφέρει περίπου ό,τι μπορούν να μας προσφέρουν οι ακτίνες Χ;»

Στο *Potere della Strada* ο Boccioni προέβαλε σε μια εκφραστική αναπαράσταση αυτή την αυξημένη δύναμη της όρασης, αυτή τη συγχώνευση των πολλαπλών στοιχείων ενός δρόμου.

Στο στατικό επίπεδο, οι πίνακες με ακτινές Χ για τους οποίους μιλούσαν οι φουτουριστές, είναι από τα πιο σημαντικά παραδείγματα χωρό-χρονου. Αναπαριστούν τη διαφανή όψη ενός αδιαφανούς στερεού, την εσωτερική και εξωτερική δομή του. Το πάθος για τη διαφάνεια αποτελεί ένα από τα πιο θεαματικά χαρακτηριστικά της εποχής μας. Μπορούμε να πούμε, κι ας συγχωρεθεί ο ενθουσιασμός μας, ότι η δομή γίνεται διαφάνεια και η διαφάνεια αποκαλύπτει τη δομή.

Οι φωτογραφίες χωρίς φωτογραφική μηχανή είναι κι αυτές διαγράμματα φωτός, που καταγράφουν τη δράση του φωτός στη διάρκεια ενός ορισμένου χρόνου, δηλαδή την κίνηση του φωτός μέσα στο χώρο. Ωστόσο, οι φωτογραφίες χωρίς φωτογραφική μηχανή, τα «φωτογράμματα», μας δίνουν μια νέα συμπληρωματική μορφή μοιράσματος του χώρου, που δεν έχει πια τίποτα το κοινό με την καταγραφή της υπάρχουσας δομής του χώρου (ή χωρό-χρονου). Αυτή συνήθως έχει αρχιτεκτονική μορφή και αποτελείται από στοιχεία σαφή σε επίπεδα όγκου, μήκους, πλάτους και ύψους. Φυσικά ο όγκος και το βάρος αυτών των στοιχείων θα μπορούσαν να έχουν απλοποιηθεί και το

πλάτος των ανοιγμάτων πολύ διευρυνθεί. Αλλά η παρουσία τους είναι απαραίτητη, στο μέτρο που πρέπει να χρησιμοποιούνται σαν βάση για το φωτογραφικό ντοκουμέντο. Για πρώτη φορά το «φωτόγραμμα» παράγει χώρο χωρίς την υπάρχουσα δομή του χώρου, με έναν απλό διαχωρισμό σε επίπεδο μέσων τόνων της γκάμας του μαύρου και του γκριζου, που πάνε μπροστά ή πίσω ανάλογα με την ακτινοβόλα δύναμη των κοντράστ τους και των θαυμάσιων τόνων τους. Αντιλαμβανόμαστε ξαφνικά ότι σ' αυτό το σημείο μπορούμε να αρχίσουμε μια αληθινή και υγιή έρευνα της ως τώρα ασύνδετης χρήσης των φοβερών πηγών μας. Η τεχνολογία με την επινοητικότητά της θέτει στη διάθεσή μας γιγάντια οικοδομήματα, εργοστάσια ή ουρανοξύστες, αλλά η χρήση που τους κάνουμε είναι εκπληκτικά αντι-βιολογική και το αποτέλεσμα είναι μια χαοτική ανάπτυξη των πόλεων, η καταστροφή του πράσινου, του καθαρού αέρα, του φωτός του ήλιου. Περνώντας από το κακό στο χειρότερο, δεχόμαστε, χωρίς την παραμικρή ανησυχία, να συνεχίζουν να υπάρχουν κάτω από τη σκιά αυτών των σύγχρονων κτιρίων οι φτωχογειτονίες με όλα τα φοβερά προβλήματά τους. Αν φθάσουμε σε μια σωστή ερμηνεία, μια πιο αφηρημένη απόπειρα μοιράσματος του χωρό-χρονου θα μπορούσε να οδηγήσει σε μια λογική πραγματικότητα. Τα πειράματα προς αυτή την κατεύθυνση θα εξυπηρετούσαν στον καθορισμό μιας τάξης του χώρου όπου δε θα παίζουν σημαντικό ρόλο τα μεμονωμένα δομικά στοιχεία, τα φαρδιά και φωτεινά ανοίγματα, αλλά οι σχέσεις ανάμεσα στα κτίρια και τους ανοιχτούς χώρους, ανάμεσα στους κλειστούς χώρους και τον ελεύθερο χρόνο, ανάμεσα στην παραγωγή και την αναδημιουργία, φτιάχνοντας έτσι έναν βιολογικά σωστό τρόπο ζωής που θα οργανωνόταν πιθανόν με τον κατάλληλο περιφερειακό προγραμματισμό που θα προσανατολιζόταν προς τις μονάδες πόλη-ύπαιθρος. Μια αρχιτεκτονική αυτού του είδους, αυτός ο νέος τύπος μοιράσματος του χώρου, θα οδηγήσει σε ακόμα πιο προοδευτικές λύσεις από αυτές που προτείνουν σήμερα οι πρωτοπόροι αυτού του τομέα. Αυτοί οι πρωτοπόροι έχουν ήδη εξανθρωπίσει την τεχνολογική πρόοδο, αν και για ένα προνομιούχο στρώμα του πληθυ-

σμού, χρησιμοποιώντας νέα υλικά – γυαλί, ατσάλι, τσιμέντο, πλαστικές ύλες, κόντρα-πλακέ – για να φτιάξουν κατοικίες που να ικανοποιούν τις ανάγκες μιας πιο λειτουργικής και υγιούς σε βιολογικό επίπεδο ζωής. Το γεγονός ότι αυτός ο νέος τύπος σύγχρονης αρχιτεκτονικής δε γίνεται ομόφωνα αποδεκτός δείχνει ότι το κοινό, προσκολλημένο ακόμα στις παραδοσιακές λύσεις, εκδηλώνει μάλλον μια έλλειψη προσανατολισμού σε σχέση με τις ανάγκες του και την άνεσή του παρά παίρνει μια κριτική αρνητική στάση ως προς τις νέες θέσεις. Το κοινό δέχεται με μεγαλύτερη ευκολία τις τεχνικές καινοτομίες και τις νέες ανακαλύψεις όταν αυτές αφορούν μόνο τις περιθωριακές λεπτομέρειες του τρόπου ζωής του. Η αποδοχή γίνεται ακόμα πιο δύσκολη όταν μοιάζει να φέρνει ριζικές αλλαγές στις παραδοσιακές συνήθειες της ζωής. Φυσικά πολλά πράγματα που σε μια πρώτη ματιά δείχνουν ασήμαντα μπορούν να αποκτήσουν τεράστια επιρροή μέσα σε μια γενιά και τότε, συνήθως, είναι πολύ αργά για να εξαλειφθούν.

Λογου χάρη τα αυτοκίνητά μας, τα αεροπλάνα, τα τρένα μπορούν να θεωρηθούν κινητά κτίρια· γεγονός είναι ότι σήμερα, σ' αυτή τη χώρα, 400.000 οικογένειες ζουν μέσα σε τροχόσπιτα. Αυτά τα οχήματα, αυτά τα «κινητά σπίτια», θα επηρεάσουν τη μέλλουσα αρχιτεκτονική. Απ' ότι προκύπτει, υπάρχουν ήδη σχέδια για κινητά κτίρια, λόγου χάρη σανατόρια που θα περιστρέφονται ακολουθώντας τον ήλιο. Η αρχιτεκτονική του Frank Lloyd Wright, και κυρίως το σπίτι με τα δοκάρια που προεξέχουν, του Kaufmann Bear Run, μοιάζει περισσότερο με αεροπλάνο παρά με παραδοσιακό κτίριο. Ένας άλλος αμερικάνος αρχιτέκτονας, ο Paul Nelson, σχεδίασε ένα «μετέωρο» σπίτι, όπου τα μπάνια, οι κρεβατοκάμαρες και η βιβλιοθήκη κρέμονταν από το ταβάνι. Μ' αυτή τη διάταξη ο Nelson κέρδισε ένα τεράστιο, ελεύθερο χώρο, χωρίς κολόνες, όπου έφτιαξε το καθιστικό δωμάτιο. Η διαμονή σε ένα τέτοιο σπίτι θα έδινε σε κάποιον την αίσθηση ότι βρίσκεται σε αεροπλάνο και θα δημιουργούσε μια πιο στενή σχέση με το περιβάλλον.

Αυτές οι λύσεις μπορεί να φαίνονται περίεργες σε μερικούς, οι οποίοι θα αποπροσανατολίζονταν ακόμα περισσότερο με το ουτοπιστικό σχέδιο του καθηγητή Bernal του Cambridge (Αγγλία), σχετικά με την κατασκευή κτιρίων των οποίων οι τοίχοι θα είναι από πεπιεσμένο αέρα, από ροές περιστρεφόμενου αέρα. Αυτοί οι τοίχοι θα απομονώνουν τέλεια. Και δω μπαίνει το ερώτημα: γιατί να ζούμε ανάμεσα σε τοίχους από πέτρα όταν θα μπορούσαμε να ζούμε κάτω από το γαλάζιο ουρανό απολαμβάνοντας και όλα τα πλεονεκτήματα μιας τέλει απομόνωσης; Υπάρχει ήδη ένα σπίτι με τοίχους από γυαλί, του Marcel Breuer στη Ζυρίχη, όπου ο κήπος εισχωρεί μέσα στο σπίτι, βλασταίνοντας ανάμεσα στους τοίχους. Η νέα αρχιτεκτονική προσανατολίζεται όλο και περισσότερο προς αυτή την κατεύθυνση. Τα κτίρια των σύγχρονων αρχιτεκτόνων, με τις τεράστιες και συνεχείς τζαμαρίες τους, επιτρέπουν στη φύση να μπει στο σπίτι. Αυτή η αρχή φαίνεται σε όλα τα σχέδια που έχουν κάνει οι Gropius, Van der Rohe και Keck. Φυσικά, και η πιο σύγχρονη αρχιτεκτονική είναι πάντα στατική αρχιτεκτονική και δεν αποτελεί παρά μεταβατική φάση προς την κινητική αρχιτεκτονική του μέλλοντος. Ο χωρό-χρονος είναι η βάση πάνω στην οποία θα έπρεπε να στηριχθούν τόσο τα κτίρια όσο και οι αντιλήψεις του μέλλοντος. Οι σύγχρονες τέχνες, οι γρήγορες αλλαγές που φέρνουν στο περιβάλλον μας οι ανακαλύψεις, η μηχανοκίνηση, το ραδιόφωνο, η τηλεόραση, η ηλεκτρονική, οι καταγραφές των φωτεινών φαινομένων και η ταχύτητα, μας κάνουν να καταλάβουμε το νόημα και την ουσία του περιγύρου μας.

Αν συνδέσουμε διάφορα επίπεδα χώρου και χρόνου, αντιλαμβανόμαστε ότι οι αντανάκλασεις και η θέα μέσα από τα τζάμια των αυτοκινήτων ή των μαγαζιών, της κίνησης ενός δρόμου, ανήκουν στην ίδια κατηγορία. Στη φωτογραφία εμφανίζονται συνήθως σαν διπλοτυπίες. Μ' αυτή την έννοια η όραση μέσα από ένα διαφανές υλικό μεταφράζεται σε μια διαφορετική οπτική γωνιά, σε μια μεγαλύτερη ταύτιση και σε μια πιο στενή διείσδυση από το εξωτερικό στο εσωτερικό περιβάλλον..

Με βάση αυτή την ιδέα, πολλά άλλα φαινόμενα (λογουχάρη τα όνειρα) μπορούν να θεωρηθούν μοιράσματα του

χωρό-χρονου. Τα όνειρα αποτελούν τη χαρακτηριστική συγχώνευση ανεξάρτητων συμβάντων σε μια συνεχή ενότητα.

Η διπλοτυπία στη φωτογραφία, πολύ συχνή στον κινηματογράφο, μπορεί να χρησιμοποιηθεί σαν μορφή οπτικής αναπαράστασης των ονείρων και, σαν τέτοια, είναι συνώνυμη με το χωρό-χρονο.

Στο φωτομοντάζ, που χρησιμοποιείται συχνά στη διαφήμιση, εφαρμόζεται μια ανάλογη τεχνική. Σ' αυτή την περίπτωση το κόψιμο και το μοντάζ των διάφορων μερών γίνονται πάνω σε ένα στατικό επίπεδο. Το τελικό αποτέλεσμα είναι μια πραγματική σκηνή, μια σύνοψη δράσεων όπου στοιχεία χώρου και χρόνου, αρχικά χωρίς σχέση μεταξύ τους, αναμειγνύονται και συγχωνεύονται σε μια ομογενή ενότητα.

Έχουν γίνει αρκετές απόπειρες να παραστηθεί με εικόνες ο χωρό-χρονος, αλλά η γνώση κάποιων λίγων παραδειγμάτων μπορεί να μας βοηθήσει να ξεκαθαρίσουμε την έννοια της κινηματογραφικής τέχνης. Ο κινηματογράφος ανταποκρίνεται όσο καμιά άλλη μορφή έκφρασης στις ανάγκες μιας οπτικής χωρο-χρονικής τέχνης. Μπορούμε να πούμε ότι σήμερα ο κινηματογράφος μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να ξεκαθαρίσει την έννοια του χωρό-χρονου ακόμα και στις πιο λεπτές αποχρώσεις της.

Η κινηματογραφική ταινία είναι μια συναρμολόγηση πολλών πλάνων. Με άλλα λόγια, μια κινηματογραφική σκηνή «κόβεται» και κολλιέται σε ένα σύνολο διαφορετικών λήψεων. Μια οποιαδήποτε κινηματογραφική σεκάνς μπορεί να χρησιμοποιήσει λογού χάρη τις παρακάτω εικόνες:

1. Ένας άνθρωπος μπαίνει στο Rockefeller Center στη Νέα Υόρκη.
2. Μιλάει σε ένα ακροατήριο.
3. Ένα χέρι πετάει ένα μπουκάλι (κοντινό).
4. Το μπουκάλι πετάει στον αέρα αλλά δε χτυπάει τον ομιλητή.
5. Ένα χέρι χτυπάει ένα πρόσωπο (κοντινό).
6. Ένα χέρι χτυπάει ένα κεφάλι (κοντινό).

Η σκηνή δημιουργεί την αίσθηση ότι κάποιος βγάζει ένα λόγο στο Rockefeller Center και δέχεται την επίθεση ενός άντρα που του πετάει ένα μπουκάλι. Ο άντρας δέχεται μετά επίθεση και χτυπήματα με τη σειρά του. Αλλά το περιεργο μ' αυτή τη σκηνή είναι ότι τα έξι πλάνα που τη συνιστούν έχουν γυριστεί σε έξι διαφορετικά μέρη – μερικά ίσως και στην Ευρώπη – και σε έξι διαφορετικές χρονικές στιγμές.

Χάρη στο μοντάζ δημιουργείται μια γρήγορη αλληλεπιδραστική εικόνα, μια δομική ροή της δράσης που μας φαίνεται λογική σαν αναπαράσταση της δυναμικής του γεγονότος: η σκηνή μετατρέπεται σε μια συνεχή χωρο-χρονική πραγματικότητα, που στην πραγματικότητα δεν έχει υπάρξει ποτέ.

Χρειάζεται πολύς χρόνος για να καταλάβουμε το θαύμα αυτής της ψευδαίσθησης, αν θέλουμε να το αναλύσουμε με ακρίβεια. Ας το ζούμε καθημερινά στον κινηματογράφο από μόνοι μας κι ας το αντιμετωπίζουμε σαν ένα κανονικό αισθητηριακό ερέθισμα.

Κάτι παρόμοιο μπορεί να συμβεί όταν ταξιδεύει κανείς. Οι κινήσεις μπορούν να γίνουν αντιληπτές σε διαφορετικά επίπεδα· λόγου χάρη: το τρένο «Α» ξεκινάει από το σταθμό και συναντάει το τρένο «Β» που σίγουρα ταξιδεύει προς την αντίθετη κατεύθυνση. Κοιτάζοντας μέσα από το παράθυρο του τρένου «Α» βλέπει κανείς το τρένο «Β» που απομακρύνεται και αν τα παράθυρα των δυο τρένων που διασταυρώνονται πέσουν στην ίδια ευθεία μπορεί να διακρίνει κανείς φευγαλέα ένα δρόμο με αυτοκίνητα και πεζούς που κινούνται προς αντίθετες κατευθύνσεις. Μ' αυτό το είδος των σχέσεων προσανατολιζόμαστε σταθερά προς δυναμικές, κινητικές αναπαραστάσεις του χωρό-χρονου. Σήμερα το πρόβλημα του χώρου συνδέεται με το πρόβλημα του χρόνου και εμφανίζεται σε μας με όλα τα περιγραφικά στοιχεία που συνθέτουν οι γνώσεις που έχουμε σήμερα. Καλούνται όλες οι ικανότητές μας για να δώσουν μια νέα κατεύθυνση στην έννοια της κινητικής, της κίνησης, του φωτός, της ταχύτητας. Εδώ οι συνεχείς αλλαγές του φωτός, των υλικών, της ενέργειας, των τάσεων και των θέσεων έρχονται σε σχέση μεταξύ τους με

αντιληπτό τρόπο. Αυτό σημαίνει πολλά πράγματα: ενσωμάτωση, διείσδυση από εξωτερικό σε εσωτερικό χώρο, κατάκτηση της δομής αντί της πρόσοψης.

Εμείς μπορούμε να εφαρμόσουμε αυτή την ιδέα, και ο φωτογράφος μπορεί να γίνει ένας από τους κύριους δημιουργούς ενός τέτοιου έργου. Ωστόσο αυτός πρέπει να στρέψει την προσοχή του σε γεγονότα που να καθρεφτίζουν με τρόπο επαρκή τις πράξεις και τις ιδέες της εποχής του και, καθώς δεν μπορεί να καταφέρει τίποτα χωρίς να συμμετέχει στη ζωή με πιο πλήρη έννοια, το πεδίο της ειδίκευσής του, ενστικτώδικα ή συνειδητά, θα πρέπει να ενσωματώνεται μέσα στην κοινωνική πραγματικότητα. Μόνο έτσι θα μπορέσει να αναλογιστεί τη στάση του προς τη ζωή, με φυσικό τρόπο, μέσα στις οπτικές επιλογές του. Αυτή τη σχέση του με την κοινωνία θα μπορεί να την τοποθετήσει σε αντικειμενικά επίπεδα, που θα εκφράζουν το ουσιαστικό δομικό θεμέλιο του πολιτισμού μας, χωρίς να την πνίξει στο χάος χίλιων λεπτομερειών. Ο φωτογράφος θα 'ναι τότε σε θέση να προσφέρει στις μάζες μια νέα και δημιουργική οπτική και αυτή θα είναι η κοινωνική σημασία του. Η κουλτούρα δεν είναι κληρονομιά μόνο λίγων διακεκριμένων όντων και, για να μπορεί η κοινωνία να 'χει ένα πραγματικό όφελος, οι θεωρίες πρέπει να μπαίνουν στην καθημερινή ρουτίνα όλων.



Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ανάμεσα στα μέσα ενημέρωσης που μέχρι τώρα γνώρισαν κάποια ανάπτυξη, ο κινηματογράφος είναι το μέσο που θα μπορούσε καλύτερα από οποιοδήποτε άλλο να ανταποκριθεί στις ανάγκες μιας οπτικής τέχνης η οποία θα υπογράμμιζε την έννοια του χωρόχρονου. Προς το 1919 ο σουηδός ζωγράφος Viking Eggeling ανακάλυψε τη συγκινησιακή δύναμη της κίνησης αν και χωρίς νατουραλιστικές αναφορές ή έστω χωρίς οι εικόνες να ακολουθούν κάποιο αφηγηματικό νήμα. Οι ταινίες με τον Μίκυ Μάους και τον Μασίστα, τα «κινούμενα σχέδια», αρέσουν πολύ στον κόσμο για το λαϊκό θέμα τους· αλλά μόνο ένας μικρός αριθμός ειδικών ξέρει ότι αυτή η τεχνική αναπτύχθηκε ξεκινώντας από τα αφηρημένα «κινούμενα σχέδια» των Eggeling, Richter, Ruttmann, των αληθινών πρωτοπόρων αυτού του πεδίου.

Η κατάσταση

Κάθε καλλιτεχνική δημιουργία προϋποθέτει κάποιες εκτιμήσεις σχετικά με τις ειδικές δυνατότητες του μέσου της, αν θέλει να φτάσει σε ένα πραγματικό και «οργανικό» ποιοτικό επίπεδο. Παρόλ' αυτά η κινηματογραφική ταινία ακόμα και σήμερα διέπεται από τους παλιούς αισθητικούς κανόνες της παραδοσιακής ζωγραφικής και του θεάτρου της αναγέννησης. Σήμερα, πολύ λίγα πράγματα στην τρέχουσα πρακτική της κανονικής κινηματογραφικής παρα-

γωγής δείχνουν ότι το κύριο μέσο στην ταινία δεν είναι το χρώμα αλλά το φως. Έπειτα τις περισσότερες φορές περιορίζονται στην προβολή πάνω στην οθόνη μιας σειράς «σταθερών» εικόνων και δεν εκμεταλλεύονται τις πραγματικά μοναδικές δυνατότητες μιας προβολής σε κίνηση στο χώρο. Την ίδια συντηρητική στάση κρατάνε και στον ηχητικά βελτιωμένο κινηματογράφο, στον ομιλούντα κινηματογράφο, όπου αντιγράφουν μέχρι την παραμικρή λεπτομέρεια τον παλιό διάλογο του θεάτρου.

Το πρόβλημα

Για να μπορέσουμε να πιάσουμε το συνολικό πρόβλημα του κινηματογράφου, πρέπει να εξετάσουμε τους πιο σημαντικούς παράγοντές του:

Τον οπτικό (εικόνα).

Τον ακουστικό (ήχος).

Τον κινητικό (κίνηση).

Η εικόνα

Η ζωγραφική, η φωτογραφία, ο κινηματογράφος και η τηλεόραση αποτελούν στοιχεία ενός και μοναδικού προβλήματος, αν και οι τεχνικές τους μπορεί να είναι τελείως διαφορετικές. Ανήκουν στο ίδιο βασίλειο, δηλαδή στην οπτική έκφραση, όπου είναι δυνατόν να υπάρχουν αμοιβαίοι δεσμοί και αλληλεπιδράσεις.

Ένα παράδειγμα αυτού του πράγματος μας δίνει ο σουπρεματιστής ζωγράφος Malevic*, του οποίου ο τελευταίος πίνακας είναι ένα άσπρο τετράγωνο πάνω σε ένα άσπρο τετράγωνο, συμβολική αναπαράσταση της κινηματογραφικής οθόνης. Ο πίνακας έχει ένα ιδιαίτερο και δικό του νόημα στο χώρο της ζωγραφικής, αλλά αποκτάει μια αποκαλυπτική σημασία σαν σύμβολο του περάσματος της ζωγραφικής

* Ο σουπρεματισμός είναι ένα είδος αφηρημένης ζωγραφικής που εισήγαγε στη Ρωσία ο Kasimir Malevic. Όπως λέει και ο ίδιος: «Ο σουπρεματισμός είναι η υπεροχή της καθαρής αίσθησης στις πλαστικές τέχνες».

με χρώματα στη ζωγραφική με φώτα. Η άσπρη επιφάνεια παίζει το ρόλο «θεωρητικής» οθόνης για την άμεση προβολή του φωτός, δηλαδή του φωτός σε κίνηση, μιας πραγματικότητας στο χώρο και στο χρόνο. Προτείνει ένα νέο τρόπο του να βλέπει κανείς και μπορεί να θεωρηθεί μια πραγματική νίκη ενάντια στις άστοχες προσπάθειες του σημερινού κινηματογράφου που μιμείται με μεγαλύτερη ή μικρότερη επιτυχία τις συνθέσεις της παλιάς παραδοσιακής ζωγραφικής, ενάντια στην κοντόφθαλμη ματιά του και στο ζωγραφικό σχήμα διάταξης των πραγμάτων στο χώρο.

Ο σουπρεματισμός υπερέβη τη ζωγραφική ικανότητα του χεριού, ακόμα κι αν αυτή η ικανότητα θα επιβιώσει για πολλές δεκαετίες ακόμα, για παιδαγωγικούς σκοπούς, σα μέσο προετοιμασίας για μια νέα κουλτούρα του χρώματος και του φωτός. Ωστόσο αυτή η προκαταρκτική φάση μπορεί να συντομευθεί πολύ αν τεθούν σωστά όλα τα προβλήματα σε σχέση με τις οπτικές μας ανάγκες κι αν οργανωθεί μια συστηματική έρευνα της οπτικής. Ο κινηματογράφος μπορεί να παίξει σημαντικό ρόλο και να δώσει ένα νέο προσανατολισμό κάνοντας αυτό το μέσο και τις ειδικές δυνατότητές του μια βάση για να αρχίσει κανείς. Τα απαραίτητα όργανα για να φτάσει κανείς σ' αυτό το στόχο θα είναι τα ελεγχόμενα αποτελέσματα του φωτός του ηλιακού φάσματος, τεχνητά φώτα μεταβλητής έντασης, ρεφλεκτέρ, μηχανές προβολής, όργανα για την πόλωση, αλληλοτυπία και διάθλαση του φωτός, πέρα από μια νέα χημική σύνθεση της εμουλσιόν και μια νέα χημική μέθοδο της εμφάνισης και εκτύπωσης του φιλμ. Τα άριστα αποτελέσματα που έδωσε η τεχνική με τις υπέρυθρες ακτίνες για φωτογραφίες στο απόλυτο σκοτάδι αποτελούν ήδη ένα μεγάλο θήμα μπροστά. Τα φιλμ των 35mm σε techicolor και των 16mm σε Kodachrome εξασφαλίζουν μια άμεση συνέχεια των χρωμάτων. Τα πειράματα που έκαναν οι αμερικάνοι, οι γάλλοι και οι ρώσοι με την τρισδιάστατη ταινία υπόσχονται ενδιαφέρουσες εξελίξεις στο πεδίο της στε-

ρεοσκοπίας, αλλά αυτές οι πρόοδοι δεν πρέπει να θεωρηθούν μόνο σαν μια βελτίωση των τεχνικών οργάνων. Η επίδραση του νέου κινηματογράφου πάνω στο κοινό πρέπει να απορρέει από ένα νέο «περιεχόμενο», προσαρμοσμένο στα εργαλεία μέσω των οποίων θα δημιουργείται.

Το φως

Η κινηματογραφική παραγωγή πρέπει να πάψει να είναι καθαρά μιμητική και η φιλοδοξία της πρέπει να πάψει να είναι η μετατροπή του κόντρα-πλακέ σε δάσος και των ρεφλεκτέρ σε ηλιακό φως. Το φως πρέπει να χρησιμοποιείται με βάση τα κύρια χαρακτηριστικά του και ο ντεκορατέρ του κινηματογράφου πρέπει να ωθηθεί προς μια τέτοια νέα κατεύθυνση. Η κινηματογραφική σκηνογραφία του μέλλοντος θα πρέπει να αποτελεί ένα είδος κατασκευής για την παραγωγή της κίνησης, των εφφέ του φωτός και της σκιάς μέσω κατασκευών με σκελετούς ή τοίχους, επίπεδα, επιφάνειες και πανιά τα οποία θα επιτρέπουν την απορρόφηση ή τη διάθλαση, ώστε να έχουμε ένα οργανωμένο μοίρασμα του φωτός. Ένα σκηνικό αυτού του τύπου – όχι «background» – θα είναι το εργαλείο για να φτιάξουμε μάλλον ένα κινούμενο θέαμα παρά ένα περιβάλλον που θα δημιουργεί συναισθηματική ατμόσφαιρα.

Η αφηρημένη κινηματογραφική ταινία

Όπως όλα τα μέσα έκφρασης, η κινηματογραφική ταινία με τα χαρακτηριστικά οπτικά και αντιληπτικά στοιχεία της αποτελεί ένα άμεσο σημείο έλξης για τις αισθήσεις. Αυτό αποτελεί τη βάση του αφηρημένου κινηματογράφου. Η εξέλιξη αυτού του είδους κινηματογράφου θα αποκτήσει μεγαλύτερη σημασία στο βαθμό που θα καταφέρει να βρει τα απαραίτητα μέσα για να ελέγχει συνειδητά τις «φωτοδημιουργικές» συνθήκες που το κάνουν ελκυστικό. Αυτό ισχύει και για την ψυχοσωματική επίδραση του χρώματος χωρίς νατουραλιστικό ερέθισμα. Ο κινηματογράφος θα

αρχίσει σίγουρα να χρησιμοποιεί σε αυξανόμενη κλίμακα τα καθαρά χρώματα, όπως η μη-εικονική ζωγραφική. Είναι ουσιαστικό να δούμε αυτή την τάση και τις δυνατότητές της αν θέλουμε να βρούμε ένα τρόπο να ξεφύγουμε τη χιονοστοιβάδα των σημερινών κακών έγχρωμων ταινιών.

Η φωτογραφία χωρίς φωτογραφική μηχανή «το φωτόγραμμα», αποτελεί το κλειδί για μια καλύτερη απόδοση της κινηματογραφικής τέχνης. Η «υφή του φωτός», η πλατιά γκάμα χρωματικών αποχρώσεων του έγχρωμου φιλμ, η πλατιά γκάμα ανάμεσα στους πόλους άσπρο και μαύρο αποκτούν μεγάλη σημασία για τα αφηρημένα πειράματα. Επιπλέον, θα πρέπει να προχωρήσουμε σε μελέτες σχετικές με τη διπλοτυπία διαφορετικών εικόνων και άλλες φωτογραφικές εργασίες, ακόμα και σε επίπεδο εκτυπωτικών μηχανών, οπτικών οργάνων και διάφορων συστημάτων αναπαραγωγής του χρώματος.

Τα οπτικά αποτελέσματα του αφηρημένου και η αναζήτηση της μορφής της μορφοποίησης του φωτός δεν είναι βέβαια το μόνο πρόβλημα του κινηματογράφου. Νέες, το ίδιο σπουδαίες λύσεις απαιτούν και τα προβλήματα του ήχου και της κίνησης. Και δεν είναι μόνο αυτά: ο κινηματογράφος έχει επίσης ντοκουμαντερίστικες και εκπαιδευτικές λειτουργίες. Και συνήθως σ' αυτό το πεδίο υπερέχει σαφώς της ικανότητας του χεριού του ζωγράφου.

Το ντοκουμαντέρ

Σε μια εποχή σαν τη δική μας, που χαρακτηρίζεται από οικονομικούς και πολιτικούς αγώνες, ο κινηματογράφος, σαν καταγραφή γεγονότων, σαν ρεπορτάζ, έγινε ένα εκπαιδευτικό και προπαγανδιστικό μέσο πρωταρχικής σημασίας. Στην προ-ναζιστική Γερμανία φτιάχνονταν πρωτοπορείακές εκπαιδευτικές ταινίες τόσο από εμπορικές εταιρείες όσο και από ερασιτέχνες όπως ο Victor Albrecht Blum, ο Sven Noelde και εγώ. Τα Αγγλικά ταχυδρομεία παρήγαγαν, κάτω από τη διεύθυνση του John Grierson, έξοχα ντοκουμαντέρ των Cavalcanti, Rotha, Jennings και μιας ομάδας άλλων ταλαντούχων νέων. Οι ρώσοι Vertov, Turin, Dovzen-

κο, ο ολλανδός Joris Ivens με τον John Ferno, οι αμερικάνοι Pare Lorentz, Paul Strand και άλλοι σκηνοθέτες μεγάλωσαν τη σπουδαιότητα του ντοκυμαντέρ στο χώρο του κοινωνικού ρεπορτάζ και του προγραμματισμού.

Οι πρωτοπόροι

Οποιοδήποτε είδος ταινίας – αλλά ειδικά η αφηρημένη – χρειάζεται μια *πρωτοπορεία*, όπως την εποχή του βουβού· χρειάζεται μια ομάδα δημιουργών πειραματικών ταινιών που να μη δουλεύουν για το κέρδος, ανθρώπους όπως ο Picabia, ο René Clair, ο Fernand Léger, ο κόμης Beaumont, ο Man Ray, ο Buñuel, ο Dali, ο Cocteau και άλλοι. Οι προσπάθειες αυτών των ανθρώπων ήταν να αντλήσουν το περισσότερο δυνατό από το τεράστιο δυναμικό του κινηματογράφου χωρίς να κάνουν· φιλολογικούς ή εμπορικούς συμβιβασμούς. Δυστυχώς αυξήθηκε τόσο πολύ το κόστος της ομιλούσας ταινίας που πνίγηκε κυριολεκτικά η δουλειά των ερασιτεχνών. Αλλά δε θα 'πρεπε να 'ναι απαραίτητα έτσι. Ο ερασιτέχνης που δε θαμπώνεται από τη χολυγουντιανή φάτσα της και την πελώρια μηχανή της, θα μπορούσε να κάνει θαύματα δρώντας απλώς με τρόπο γνήσιο και τολμηρό.

Ο ομιλών κινηματογράφος

Ο ομιλών κινηματογράφος είναι από τις πιο σημαντικές ανακαλύψεις της εποχής μας στο μέτρο που μπορεί όχι μόνο να αυξήσει τις απλές οπτικές και ακουστικές δυνατότητες αλλά και να ανοίξει νέους ορίζοντες στην κοινωνική συνείδηση. Αλλά ο νέος ομιλών κινηματογράφος ήταν μονάχα κάτι περισσότερο από μια αναπαραγωγή του δραματικού διαλόγου και μιας συνέχειας ήχων· πράγματι, η λειτουργία του δεν ήταν παρά η εξασφάλιση μιας ντοκυμαντερίστικης καταγραφής της οπτικής και ακουστικής πραγματικότητας. Μόνο η συνδυασμένη χρήση της εικόνας και του ήχου, σαν αλληλεξαρτώμενα στοιχεία ενός προκαθορισμένου όλου, μπορεί να οδηγήσει σε κάτι πραγ-

ματικά πιο πλούσιο ή σε ένα τελείως νέο μέσο έκφρασης. Στην πραγματικότητα ο ήχος δε δίνει τίποτα στην ταινία αν περιοριστεί στο να υπογραμμίσει ή να δώσει έμφαση στο οπτικό μέρος που είναι ήδη από μόνο του πλήρες. Αν θέλουμε να κάνουμε πραγματικές προόδους, πρέπει να οξύνουμε και να διευρύνουμε την ακουστική μας δεκτικότητα. Ο ομιλών κινηματογράφος θα 'πρεπε να πλουτίσει την ακουστική εμπειρία μας προσφέροντάς μας νέες ακουστικές αξίες, ακριβώς όπως ο βουβός κινηματογράφος είχε αρχίσει να οξύνει την όρασή μας. Αλλά μέχρι τώρα οι σύγχρονοι συνθέτες περιορίστηκαν σε λίγα πειράματα μόνο με το φωτογραφικό δίσκο, για να μην αναφέρουμε τις ανεκμετάλλευτες δυνατότητες του ραδιοφώνου ή των ηλεκτρονικών μηχανημάτων. Αν θέλουν να σταθούν στο ύψος των σημερινών νέων εξελίξεων, πρέπει να αναμορφώσουν το σύστημα δουλειάς τους.

Η ομιλούσα ταινία δεν πρέπει απαραίτητα να περιέχει μια συνεχή σειρά ήχων. Η αποτελεσματικότητά της ομιλούσας μπορεί να διπλασιαστεί αν ο ήχος δοθεί σε φράσεις διάφορου μήκους με ξαφνικές αρχές και σταματήματα. Ακριβώς όπως υπάρχει η δυνατότητα να σταματήσουμε οπτικά ένα αντικείμενο και να το δούμε από ψηλά από χαμηλά, από πλάι ή από μπρος, σε κανονική προοπτική ή σε σμίκρυνση, έτσι έχουμε και ανάλογες δυνατότητες στον ήχο. Πρέπει να υπάρχουν διαφορετικές γωνιές ήχου, ακριβώς όπως υπάρχουν διαφορετικές οπτικές γωνιές, συνδυασμοί διαβαθμίσεων μουσικής, πρόζας και θορύβων. Το νέο φορετό μικρόφωνο θα είναι ένα από τα κύρια όργανα για την υλοποίηση τέτοιων εφεδ. Επιπλέον, υπάρχουν πολλές δυνατότητες για πρώτα ακουστικά πλάνα, για επιβράδυνση ήχου, για επιτάχυνση, για διπλοτυπίες και αμέτρητες παραμορφώσεις και άλλα τεχνάσματα του μοντάζ του ήχου. Το οπτικό ταυτόχρονο πρέπει να βρει μια ακουστική αντιστοιχία. Λόγου χάρη, πρέπει να μπορούμε να διευρύνουμε τη ροή της μουσικής ή της πρόζας με ταυτόχρονες «textures» ήχου ή να διακόπτουμε τον αρχικό οδηγό μοτίβο με άλλα ηχητικά μοντέλα: επιβράδυνση, μίξη αλλοίωση, μάζεμα. Η επιτάχυνση ή η επιβράδυνση κανονικών ηχητικών μουσικών σεκάνς μπορούν να επιφέ-

ρουν καταπληκτικές αλλαγές σε επίπεδο μεμονομένων χαρακτηριστικών του ήχου ανεβάζοντάς τον ή κατεβάζοντάς τον κατά ολόκληρες οκτάδες. Οι παράμορφώσεις αυτού του τύπου μπορούν να συνδυαστούν κατάλληλα και να δώσουν κωμικά αποτελέσματα.

Για να μπορέσουμε να εκμεταλλευτούμε τις δυνατότητες της ομιλούσας ταινίας πρέπει να κάνουμε πρώτα κτήμα μας το ακουστικό αλφάβητο· με άλλα λόγια, πρέπει να μάθουμε να γράφουμε ακουστικές σεκάνς πάνω στην ηχητική μπάντα χωρίς να πρέπει να εγγράψουμε τον ρεαλιστικό ήχο (*). Ο δημιουργός μιας ηχητικής μπάντας πρέπει να είναι σε θέση να συνθέσει τη μουσική του και να δημιουργήσει μια αντίστιξη πρωτάκουστων, ακόμα και ανύπαρκτων ηχητικών αξιών, καταφεύγοντας απλώς σε οπτικο-ακουστικές φθογοσημάνσεις. Οι πιο σημαντικοί συνθετικοί ήχοι που γράφτηκαν ως τώρα είναι οι συνθέσεις των Humphries, Pfenninger, Avraamov, Janovskij, Voinov και Scholpo. Αλλά ηχητικά τρυκ χρησιμοποιήθηκαν στις ταινίες

* Στο «De Stijl (Ιούλιος 1922) και στο «Der Sturm» (Νοέμβρης 1922) δημοσίευσα άρθρα για τη δυνατότητα να παράγεις συνθετικά μουσική μέσω δίσκων και φιλμ. Κατευθείαν γράψιμο με το χέρι ή μηχανή πάνω στις ηχητικές μπάντες, χωρίς αναπαραγωγή καμιάς υπάρχουσας μουσικής. Στο βιβλίο *Malerei, Photographie, Film* του 1925 συνέχισα την ανάλυση αυτής της ιδέας. Σε ένα πείραμα, *Tönendes ABC*, χρησιμοποίησα σημεία κάθε είδους, σύμβολα, ακόμα και γράμματα της αλφαβήτου και τα αποτυπώματα των δακτύλων μου. Κάθε οπτικό σχέδιο πάνω στην ηχητική μπάντα, παρήγαγε ένα ήχο σαν σφύριγμα και άλλους θορύβους· τα πιο ωραία αποτελέσματα έδωσαν τα προφίλ προσώπων. Παρόμοια πειράματα έκαναν και οι αδερφοί Fischinger στο Βερολίνο και ο Pfenninger στο Μόναχο, οι οποίοι έφτιαξαν γεωμετρικά σχήματα πάνω στην ηχητική μπάντα. Ο Pfenninger έκανε μετά μια έρευνα γύρω από ένα ακριβές σύστημα φθογοσημάνσεων. Οι πρώτες του ταινίες με συνθετικές ηχητικές μπάντες σχεδιασμένες στο χέρι έγιναν στις αρχές της δεκαετίας του τριάντα· μια από αυτές αναπαριστούσε το *Largo* του Haendel. Μια επιπόλαια εφαρμογή του συνθετικού ήχου έγινε από μια αγγλίδα που έφτιαξε μια κωμική ταινία. Στην πρώτη προβολή πρόσεξαν ότι το όνομα ενός από τους λιγότερο σοβαρούς χαρακτήρες της κωμωδίας ανήκε κατά τύχη σε μια από τις πιο παλιές αριστοκρατικές οικογένειες. Η ταινία αποσύρθηκε από την κυκλοφορία μετά από την απειλή για μήνυση, σθήςτηκε από την ηχητική μπάντα το ιερό όνομα και ξαναγράφηκε στο χέρι ένα άλλο όνομα πάνω στην ίδια ηχητική μπάντα.

του Harold Lloyd και του Walt Disney: επιτάχυνση πρόζας και αντιστροφή ηχητικών σεκάνς για υπογράμμιση κωμικών καταστάσεων. Αλλά στην εμπορική παραγωγή δεν έχουν εκμεταλλευτεί ακόμα αυτή την ιδέα σε πλατιά κλίμακα.

Η πρώτη ομιλούσα ταινία που θα φέρει επάξια αυτόν τον τίτλο θα φτιαχτεί από τον καλλιτέχνη που θα μπορέσει να βρει νέα είδη ακουστικής έκφρασης, τα οποία θα συνοδεύουν με τρόπο πειστικό τόσο τα αντικείμενα όσο και τα συμβάντα και τα οποία θα έχουν ειδικά διαλεχτεί για τη μεταξύ τους υπάρχουσα σχέση. •

Το μοντάζ

Ενώ στη φωτογραφία τη βάση της αληθινής δουλειάς αποτελεί όχι η φωτογραφική μηχανή αλλά η ευαισθησία της εμουσιόν στο φως, στον κινηματογράφο το κλειδί της δημιουργίας δεν είναι η εμουσιόν αλλά η δυνατότητα να παράγεις κίνηση. Όμως δεν υπάρχει καμιά θεωρία για τη χρήση και τον έλεγχο της κίνησης. Στις περισσότερες ταινίες χειρίζονται την κίνηση με τόσο πριμιτίφ τρόπο που χρειάζονται ανάπτυξη ακόμα και οι βασικές αρχές της. Η πρακτική εμπειρία είναι μόνο λίγων δεκαετιών και μοιάζει αλήθεια το γεγονός ότι τα μάτια δεν έχουν μάθει ακόμα να δέχονται σειρές εικόνων σε ταυτόχρονη κίνηση. Συνήθως ένα σύνολο κινήσεων, ακόμα και καλά ελεγχόμενων, δίνει ακόμα την εντύπωση περισσότερο ενός χάους παρά μιας οργανικής ενότητας.

Ο κινηματογράφος είναι το αποτέλεσμα του μοντάζ ενός μεγάλου αριθμού πλάνων. Μια σκηνή φτιάχνεται με το κόψιμο και το κόλλημα διάφορων κομματιών: ακριβώς αυτή η εργασία λέγεται «μοντάζ». Ας πάρουμε για παράδειγμα μια οποιαδήποτε κινηματογραφική σεκάνς:

1. Ένας άνθρωπος μπαίνει στο Rockefeller Center.
2. Μιλάει σε ένα κοινό.
3. Ένα χέρι πετάει ένα μπουκάλι (πρώτο πλάνο).
4. Το μπουκάλι σχίζει τον αέρα αλλά δεν χτυπάει τον ομιλητή (γενικό).
5. Ένα χέρι δίνει ένα χαστούκι (πρώτο πλάνο).

6. Μια γροθιά χτυπάει ένα πρόσωπο (πρώτο πλάνο).

Η σκηνή υπονοεί ότι κάποιος πήγε στο Rockefeller Center και ενώ μιλάει στο κοινό, δέχεται επίθεση από έναν άντρα που του πετάει ένα μπουκάλι. Έπειτα με τη σειρά του ο άντρας δέχεται επίθεση και καταδιώκεται.

Η ιδιαιτερότητα αυτής της σκηνής έγκειται στο γεγονός ότι τα έξι πλάνα θα μπορούσαν να γυριστούν σε διαφορετικά μέρη, στη Νέα Υόρκη, το Σαν Φρανζίσκο, το Σικάγο ή ακόμα και την Ευρώπη. Παρόλ' αυτά, χάρη στη δύναμη του μοντάζ, τη γρήγορη συνέχεια της δράσης και τη δομή της, το συμβάν αναδομείται και εισάγεται σε ένα πλαίσιο χώρου και χρόνου που δεν έχει υπάρξει ποτέ. Δεν είναι εύκολο να καταλάβουμε το θαύμα που δημιουργεί αυτή την ψευδαίσθηση, ακόμα κι αν πρόκειται για ένα συνηθισμένο παράδειγμα κινηματογραφικού μοντάζ. Πράγματι, δεν είναι παρά δουλειά ρουτίνας για τον κινηματογράφο. Επιτρέπει μια άμεση αφήγηση, μια λογική συνέχεια άμεσων, «μοναδιάστατων» γεγονότων, μέσω των οποίων αρχίζει μια νέα φιλοσοφία στενών σχέσεων που πριν ήταν άγνωστες.

Υπάρχουν κι άλλα, πιο πολύπλοκα είδη μοντάζ, που εμφανίζουν κινήσεις σε διαφορετικά επίπεδα: λόγου χάρη το τρένο «Α» που βγαίνει από το σταθμό και συναντάει το τρένο «Β» το οποίο κινείται αργά προς την αντίθετη κατεύθυνση. Μέσα από το παράθυρο του τρένου «Α» βλέπουμε το τρένο «Β» που απομακρύνεται και όταν τα παράθυρα των δυο τρένων βρεθούν στην ίδια ευθεία, μπορούμε να δούμε το δρόμο που ξετυλίγεται πίσω από τα βαγόνια με αυτοκίνητα και κόσμο να κινούνται προς αντίθετες κατευθύνσεις. Ακόμα κι αν τραβούσαμε αυτό το κομμάτι σε «ντιρέκτ», χωρίς να πρέπει να κατασκευαστεί στο μοντάζ μετά, αυτό μας προσφέρει την καταγραφή ενός «πουλυδιάστατου» συμβάντος. Αν θέλαμε να εισάγουμε, ανάμεσα σε διάφορες σκηνές πρώτα πλάνα προσώπων και λεπτομερειών (μια κοπέλα με βέλο, αστυνομικούς που τρέχουν, ρολόγια, πολύτιμες πέτρες, πιστόλια, ρόδες που γυρίζουν γρήγορα) αμέσως η σκηνή θα αποκτούσε μια αστυνομική πλοκή με κλοπή διαμαντιών και το κυνήγι κάποιου. Θα 'ταν ένα είδος *δραματικού συνειρμιακού* μοντάζ του τύπου που χρησιμοποιεί συχνά το Χόλυγουντ για να δη-

μιουργήσει μια ατμόσφαιρα έντασης.

Οι ρώσοι είχαν μια ιδιαίτερη ικανότητα στην πρόκληση συνειρμών. Αντί να μοντάρουν απλώς την ταινία με μια μονοδιάστατη και γραμμική συνέχεια, δημιουργούσαν στενούς δεσμούς ανάμεσα στις προσωπικές καταστάσεις και το σύνολο της ταινίας με ένα μοντάζ γρήγορων διαφορετικών πλάνων με διάφορες αναφορές στο χώρο και το χρόνο. Κατέφευγαν στο συνειρμιακό μοντάζ και με τρόπο *λυρικό* εισάγοντας εποχικά σύμβολα: παγωμένους ποταμούς, μεγάλα σύννεφα παρασυρμένα από τον άνεμο, απειλητικά κύματα. Ο Ρυδονκίν είχε ιδιαίτερη ικανότητα σ' αυτό το είδος *συμβολικού* μοντάζ. Για να δημιουργεί δραματική ένταση χρησιμοποιούσε, λογου χάρη, το κοντινό μιας μικρής οδοντωτής ρόδας ενός σπασμένου ρολογιού, που γύριζε με μεγάλη ταχύτητα, για να εκφράσει – τι οπτική μεταφορά! – τη μανία του πρωταγωνιστή του (*Η μάνα*). Σε μια άλλη ταινία, *Το τέλος της Άγιας Πετρούπολης*, ο Ρυδονκίν φωτογράφησε το γρήγορο παιχνίδι των φωτοσκιάσεων πάνω στο πρόσωπο ενός φτωχού αλλά αποφασισμένου να πετύχει υπαλλήλου, ο οποίος (μέσα σε ένα ασανσέρ σε γρήγορη κίνηση) ανέβηκε να πάρει τη θέση του διευθυντή. Μ' αυτό τον τρόπο ο Ρυδονκίν έκανε εικόνα δυο γνωστικά επίπεδα: 1) την άνοδο προς την υψηλή θέση· 2) το ψυχολογικό γκροτέσκο κοντράστ ανάμεσα σε εξουσία και δουλοπρέπεια, που εκφράστηκαν με την παραμόρφωση του προσώπου, τη γρήγορη αλλαγή του πλάνου από άσπρο σε μαύρο, την οποία δημιούργησε η γρίλια του ασανσέρ.

Το κινηματογραφικό μοντάζ μπορεί να κατανοηθεί σε λειτουργία με τις πολλαπλές δυνατότητες που προσφέρει σε *αντιληπτικό*, *νοητικό* και *συναισθηματικό* επίπεδο. Προφανώς σήμερα τείνει σε «πολυδιάστατες» λύσεις οι οποίες όμως χρειάζονται ανάπτυξη για να κατακτηθεί ο ψυχολογικός χωρόχρονος.

Το μοντάζ του μέλλοντος θα πρέπει να παίρνει υπόψη του όχι τόσο τις συγκινησιακές οπτικές λεπτομέρειες όσο το σύνολο της ταινίας, το αντιληπτικό μήνυμά του, το φως, τον χώρο και όλες τις αλληλεξαρτήσεις τους. Ταινίες όπως το *Θωρηκτό Ποτέμκιν* του Eisenstein, *Ο άνθρωπος με*

την κινηματογραφική μηχανή του Vertov, το Turksib του Turin, Η γέννηση ενός έθνους του Griffith, *The plough that broke the plains* και το *The river* και οι δυο του Pare Lorentz (ΗΠΑ) έχουν ήδη κάνει συγκεκριμένες προόδους προς αυτή την κατεύθυνση.

Ένα από τα πιο εκπληκτικά μοντάζ είναι του ρώσου σκηνοθέτη Dziga Vertov στην ταινία *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή*. Σ' αυτό το έργο η συνεχής αλλαγή από πρόσωπα σε γεγονότα, η επιμήκυνση και η συρρίκνωση του χρόνου και του χώρου γίνονται με τρόπο θεαματικό. Η σκηνή αρχίζει με μια ομάδα κινηματογραφιστών που φτάνει σε ένα σιδηροδρομικό σταθμό: ανεβαίνουν πάνω σε μια τρόικα που σέρνουν τρία άλογα και φεύγουν. Οι λήψεις γίνονται από ένα αυτοκίνητο που ταξιδεύει δίπλα στην τρόικα. Το αυτοκίνητο κινηματογραφείται από ένα άλλο αυτοκίνητο που κινείται παράλληλα με τα αλογα που τρέχουν, έπειτα από την τρόικα και μετά πάλι από το άλλο αυτοκίνητο. Ύστερα βλέπουμε το νεγκατίφ αυτής της ταινίας σε ένα εργαστήριο όπου τα φωτογράμματα τρέχουν ανάμεσα από τα δάχτυλα του μοντέρ και από μια μουβιόλα. Σε μια άλλη σκηνή βλέπουμε τέλος μια κινηματογραφική αίθουσα με το κοινό που κοιτάζει μια μεγάλη οθόνη όπου προβάλλεται η σκηνή με την τρόικα. Ανάμεσα στους θεατές είναι και οι ταξιδιώτες που βλέπουν τον εαυτό τους στην οθόνη να τρέχουν με τα δυο αυτοκίνητα και την τρόικα με τα άλογα που καλπάζουν. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο Vertov και οι συνεργάτες του είδαν όλη την ταινία σαν μια θεαματική ρεαλιστική αναπαράσταση, δίνοντας έτσι μεγαλύτερη έμφαση στις αλλαγές ανάμεσα σε χώρο και χρόνο (*).

Παρά την απλότητα του θέματος, μας αποκαλύπτει ένα νέο μοίρασμα του χώρου, του χρόνου και της κίνησης: τις λήψεις από το μπροστινό και το πίσω μέρος των οχημάτων σε κίνηση· τη μεταφορά της πραγματικότητας πάνω στη σελυλόιντ, πρώτα σε αρνητικό και έπειτα σε θετικό· τέλος

* Το γεγονός ότι ο Vertov δε γύρισε αυτή τη σκηνή με μια συνέχεια όπως θα του ήταν δυνατό, είναι μια απόδειξη της ικανότητάς του.

τη μεταφορά αυτής της ταινίας από σελυλόιντ στην οθόνη, όπου δε βλέπουμε τις αρχικές λήψεις, αλλά μόνο μια ψευδαίσθηση, δηλαδή την ψευδαίσθηση της ψευδαίσθησης. Η σύνδεση όλων αυτών των στοιχείων και ο τρόπος που το ένα παίρνει τη θέση του άλλου επαναστατικοποιούν την κανονική οπτική και νοητική διεργασία και επιτρέπουν ένα ρυθμό του χρόνου αντίληψης που είναι ολότελα καινούργιος και βασίζεται στη μετατροπή της φυσικής κίνησης σε ζωγραφική κίνηση και στη μετατροπή της αρχικής δράσης σε μια αντικειμενικά παρατηρήσιμη διαδικασία, ειδικά από τους ίδιους τους ηθοποιούς. Μολονότι αυτό μπορεί στην αρχή να μπερδέψει το θεατή, πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι μας οδηγεί προς ένα νέο κώδικα της αντίληψης του χωρό-χρονου.

Με το μοντάζ (ειδικά αν κάποτε και το μοντάζ του ήχου δώσει δείγματα της ίδιας επινοητικότητας) ο κινηματογράφος βρήκε μια μορφή και ένα περιεχόμενο ανεξάρτητο από τους κανόνες του αναγεννησιακού θεάτρου.

Η αληθινή τεχνική του ομιλούντα κινηματογράφου

Η αντιληπτική ικανότητα του ανθρώπινου αυτιού είναι πολύ πιο αργή από του ματιού. Αυτή η βιολογική πραγματικότητα απαιτεί από μόνη της τη χρήση ιδιαίτερων τεχνικών για την ομιλούσα ταινία. Μια δουλειά που βασίζεται πάνω σε σωστές αρχές μπορεί να οδηγήσει αυτό το νέο είδος κινηματογράφου πολύ πιο μακριά από το βουβό προκάτοχό του και τις καλύτερες δημιουργίες του.

Λόγω της αδράνειας του αυτιού, η ομιλούσα ταινία είναι αναγκασμένη να καταφεύγει σε λήψεις με μεγαλύτερο μάκρος· οπότε, αν σε μια βουβή ταινία μια σκηνή αποτελείται από πέντε διαφορετικά πλάνα, στην ομιλούσα δε θα είχαμε πιθανόν περισσότερα από δύο ή τρία.

Αυτός είναι ο κύριος λόγος της ενόχλησης που νιώθουμε σε επίπεδο εικόνας, σε πολλές ομιλούσες ταινίες· ωστόσο δε βλέπουμε για πιο λόγο η ανάγκη για πιο αργό ακουστικό ρυθμό να δημιουργεί αυτού του είδους την ενόχληση. Η βουβή ταινία, για να δείξει με μεγαλύτερη

σαφήνεια την τρισδιάστατη φύση των αντικειμένων, κατέφευγε στο μοντάζ μικρών πλάνων από διαφορετικές γωνιές και θέσεις, από μπροστά, από πλάι, από πίσω και από ψηλά. Αυτή η μέθοδος έμοιαζε με κείνη του κυβισμού με τη διαφορά ότι το ταυτόχρονο των απόψεων που πετύχαινε ο κυβισμός με την υπέρθεση μεμονωμένων «πλάνων», αντικαταστάθηκε στην ταινία με την αλληλοδιαδοχή εικόνων που κλιμακώνονται στο χρόνο. Μερικοί σημερινοί σκηνοθέτες έχουν από ένστικτο χρησιμοποιήσει μια λιγότερο ασυνεχή μέθοδο για να δώσουν το τρισδιάστατο των εικόνων. Χρησιμοποιούν μια κινητή μηχανή, δηλαδή μονταρισμένη πάνω σε ένα γερανό που κινείται ανάλογα με τις ανάγκες, διαγώνια, οριζόντια, κάθετα, κυκλικά ή σε συνδυασμό όλων αυτών των κινήσεων: μια εικόνα σε κίνηση.

Με μια τέτοια κινητή μηχανή λήψης μπορούν να τραβάνε χωρίς σταματήματα τα διάφορα πλάνα μιας δεδομένης σκηνής από πολλές διαφορετικές γωνιές, με διαφορετική προοπτική, αλλάζοντας συνεχώς και περνώντας από γενικά σε κοντινά χωρίς ασυνέχεια. Αυτό το σύστημα εγγυάται μια ροή στην τρισδιάστατη παρουσίαση των αντικειμένων και αποδεικνύει ότι η ανία σε επίπεδο εικόνας δεν είναι απαραίτητα συνέπεια του αργού αναπόφευκτου ρυθμού της ομιλούσας ταινίας.

Αντί να μετακινήσουμε τη μηχανή λήψης μπορούμε να μετακινήσουμε το αντικείμενο πάνω σε μια περιστρεφόμενη σκηνή, σε μια κινητή σκάλα ή ιμάντα μεταφοράς. Ακόμα μπορούμε να μετακινήσουμε αν θέλουμε τόσο τη μηχανή όσο και το αντικείμενο: μπορούν και τα δυο να μετακινηθούν με την ίδια ταχύτητα και προς την ίδια κατεύθυνση ή με διαφορετικές ταχύτητες και προς διαφορετικές κατευθύνσεις, με αποτέλεσμα να μπορούμε να διαλέξουμε ανάμεσα σε πλήθος παραλλαγών. Τα πλάνα που μπορούμε να πάρουμε από μια κούνια, από τα αλογάκια του λουναπαρκ, από ένα πλοίο ή αεροπλάνο σε κίνηση, αντιπροσωπεύουν μια άλλη λύση ή μια άλλη παραλλαγή. Σήμερα υπάρχει άλλο ένα πρόβλημα, η δυσκολία να εστιάσουμε με τη μηχανή σε κίνηση εκείνο που είναι κοντά και κείνο που είναι μακριά. Το ανθρώπινο μάτι εστιάζει αυτόματα τα αν-

τικείμενα έστω κι αν αυτά κινούνται. Πολύ πιθανόν και ο κάμεραμαν του μέλλοντος να διαθέτει οπτικά συστήματα ίδια με του ματιού, «φακούς από λάστιχο», που θα δίνουν αυτόματα το ντε του αντικειμένου, με τέλεια καθαρότητα όταν η μηχανή θα πλησιάζει, θα απομακρύνεται ή θα γυρίζει γύρω από αυτό, τόσο στα γενικά όσο και στα κοντινά πλάνα. (Όλο το πρόβλημα θα μπορούσε να λυθεί με ένα φωτοηλεκτρικό κύτταρο για αυτόματη εστίαση).

Η έγχρωμη ταινία και το μοντάζ των γενικών πλάνων

Στο ψυχολογικό επίπεδο, ο πιο αργός ρυθμός της ομιλούσας ταινίας αποτελεί πλεονέκτημα καθώς κουράζει πολύ λιγότερο το μάτι από το «κοφτό» μοντάζ της βουβής ταινίας. Αυτό δε σημαίνει ότι το παλιό «μοντάζ πολυβόλο» πρέπει να εγκαταλειφθεί τελείως στο μέλλον: θα μείνει σαν ένα από τα τόσα μέσα που έχει στη διάθεσή του ο τεχνικός, αλλά δε θα αποτελεί πια την «κατ' εξοχήν» αρχή όπως ήταν για τις πρώτες ρώσικες ταινίες. Οι ίδιες εκτιμήσεις ισχύουν σε μεγαλύτερο ακόμα βαθμό για την έγχρωμη ταινία. Αν η σχέση ρυθμού ανάμεσα σε βουβή και ομιλούσα ταινία είναι πέντε προς τρία, η σχέση ανάμεσα σε βουβή ταινία και έγχρωμη ταινία είναι πέντε προς δύο. Με άλλα λόγια η έγχρωμη ταινία θα έχει ακόμα πιο αργό ρυθμό από το ρυθμό της σημερινής ασπρόμαυρης ομιλούσας ταινίας, καθώς η μεγαλύτερη ταχύτητα θα προξενούσε μεγαλύτερη ενόχληση σε επίπεδο εικόνας και μεγαλύτερη έλλειψη ευκρίνειας. Ωστόσο, με ένα προσεκτικό πλησίασμα των χρωμάτων μεταξύ τους και γρήγορες και σύντομες σεκάνς θα έχουμε αναμφίβολα καλύτερα αποτελέσματα.

Ο οπτικός άξονας

Το χρώμα βάζει τον σκηνοθέτη, τον τεχνικό και τον μοντέρ μπροστά σε πολλά προβλήματα, γιατί μέχρι σήμερα είχαμε λίγες ευκαιρίες να πειραματιστούμε πάνω στις κινητικές δυνατότητες του χρώματος. Ενώ το μοντάζ του μαύρου-άσπρου-γκρίζου ήταν σχετικά εύκολο, το μοντάζ της

έγχρωμης ταινίας παρουσιάζει δυσκολίες και αρκετά μεγαλύτερες επιπλοκές. Ανεξάρτητα από το γεγονός ότι το χρώμα, από μόνο του, δίνει μεγαλύτερη συναισθηματική δύναμη σε κάθε μεμονωμένη σκηνή, είναι απαραίτητο να καθορίσουμε το μέγεθος της ψυχοσωματικής επίδρασης και να βρούμε μια σύνδεση ανάμεσα στα διάφορα μέρη μιας έγχρωμης ταινίας. Το φοντού ανσενέ, λόγου χάρη, επιτρέπει τη σύνδεση μιας σκηνής με μια άλλη χωρίς την πρόκληση οπτικού σοκ στο θεατή.

Έπειτα πρέπει να προγραμματίσουμε προσεκτικά την ακολουθία ορισμένων χρωμάτων (κόκκινο, κίτρινο, μπλε, κλπ.), τη σχέση του ενός με τα άλλα. Αυτή η σχέση μπορεί να ονομαστεί «οπτικός άξονας». Θα 'ταν ωστόσο καταστροφικό να αναζητήσουμε αυτόν τον «οπτικό άξονα» στα «χρώματα των γκαλερί», στο κίτρινο-καφέ των παλιών πινακών ή σε κάποιο μετριασμό των χρωμάτων με φίλτρο. Αυτοί που γνωρίζουν τη ζωγραφική τεχνική θα καταλάβουν εύκολα αυτά τα προβλήματα. Η επιλογή ενός κυρίαρχου χρώματος για έναν «οπτικό άξονα» δε σημαίνει ότι πρέπει να επιδιώκουμε σε κάθε πλάνο της έγχρωμης ταινίας το μετριασμό με ένα και μόνο φίλτρο. Ο τεχνικός επιχειρεί κάποτε να σθήσει όλα τα χρώματα με ένα μονοχρωματικό φίλτρο, καλύπτοντας, σαν με ένα πέπλο, όλη την εικόνα γιατί αυτό το είδος «μετριασμού» λειτουργεί αυτόματα σαν «εναρμονιστικό» μέσο, που κατά τα άλλα όμως είναι ενοχλητικό.

Ένας πραγματικός «οπτικός άξονας» φτιάχνεται με βά-

* Το σοκ που προκαλείται με τη γρήγορη αλληλοδιαδοχή ανόμοιων εικόνων τόσο το ψυχολογικό όσο και το σωματικό – μπορεί να εξαλειφθεί με μερικές τεχνικές μοντάζ. Μια από τις αποτελεσματικές είναι το φοντού ανσενέ που τείνει να μειώσει το σοκ που προξενεί η σύμπτωση δυο αντίθετων συναισθημάτων ή το σοκ που προξενεί το απότομο πέρασμα σε άλλα χρώματα, το οποίο και είναι από τις βασικές σωματικές αντιδράσεις. Με την τεχνική του φοντού στο τέλος της εικόνας, του φοντού στην αρχή της επόμενης εικόνας και του φοντού ανσενέ, καταφέρνουμε να διατηρήσουμε το χρώμα στο ίδιο επίπεδο έντασης σ' όλη τη φάση του περάσματος. Αν το φοντού ανσενέ έχει δεκάξι φωτογράμματα, το φοντού στο τέλος της εικόνας θα 'χει δεκάξι διαβαθμίσεις μαλακότερου τόνου και το φοντού στην αρχή της επόμενης εικόνας δεκάξι διαβαθμίσεις εντονότερου τόνου.

ση τα κοντράστ των χρωμάτων και απλώς υπογραμμίζει ένα κυρίαρχο χρώμα ή ένα συνδυασμό χρωμάτων. Πράγμα που θα μπορούσε εύκολα να εφαρμοστεί αν οι δημιουργοί του κινηματογράφου αποδεχόντουσαν την ιδέα του «κουτιού του φωτός».

Ο οπτικός άξονας μπορεί να εφαρμοστεί και έχει εφαρμοστεί στις ασπρόμαυρες ταινίες, λογου χάρη στο *Πάθος της Ιωάννας* ντ' Αρκ με τη χρήση φακών μεγάλης εστιακής αποστάσεως ή τεχνικές εστιάσεως με μικρό κοντράστ όπως στο *Βρυκόλακα*, και τα δυο γυρισμένα από το σκηνοθέτη Carl Theodor Dreyer και τον οπερατέρ Maté*.

Στο *La petite Lily* ο Cavalcanti κατέφυγε στην κάλυψη της οθόνης με χοντρό πανί για όλη τη διάρκεια της ταινίας, που έπαιξε ρόλο οπτικού άξονα με το «μαλάκωμα» της υφής της εικόνας.

Η οικονομία του χρώματος

Είναι κοινή πίστη τόσο του επαγγελματία όσο και του ερασιτέχνη ότι στις έγχρωμες ταινίες πρέπει να υιοθετούν έντονα χρώματα, ενώ θα 'πρεπε να συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο. Οι ταινίες οι πολύ φορτωμένες σε χρώμα έχουν χαμηλή ποιότητα και είναι αφύσικες. Το μυστικό για μια καλή ταινία αυτού του τύπου είναι η λεπτή ανάμιξη των χρωμάτων με τα μαύρα και τα «χρωματιστά» γκριζα. Η συνετή χρήση των βασικών χρωμάτων θα διατηρήσει σε εγρήγορση την προσοχή, το ενδιαφέρον και τα συγκινησιακά κέντρα μας. Μια έγχρωμη ταινία για να είναι πειστική πρέπει να βασίζεται στο άσπρο μόνο για τις σκόρπιες εμφανίσεις των βασικών χρωμάτων.

Η προβολή

Επίσης η προβολή είναι ένα πρόβλημα που δεν έχει λυθεί ακόμα. Η *ορθογώνια οθόνη* των κινηματογραφικών αιθουσών μας δεν είναι άλλο από ένα υποκατάστατο της ζωγραφικής σε τοίχο ή σε τελάρο. Οι αντιλήψεις μας για το χώρο και για τις σχέσεις ανάμεσα σε χώρο και φως είναι ακόμα απίστευτα πρωτόγονες, εφόσον περιορίζονται στο

καθημερινό φαινόμενο των φωτεινών ακτίνων που εισέρχονται σε μια αίθουσα μέσα από ένα άνοιγμα. Θα μπορούσαμε ήδη να πλουτίσουμε τις γνώσεις μας για το χώρο, κάνοντας προβολές πάνω σε ημιδιαφανείς οθόνες, πάνω σε επιφάνειες, δίχτυα, ψάθες, τοποθετημένα το ένα πίσω από το άλλο*. Θα μπορούσαμε επίσης να αντικαταστήσουμε τη σημερινή οθόνη του ενός επιπέδου με μια οθόνη με διάφορα κοίλα και κυρτά κομμάτια διαφορετικού μεγέθους τα οποία, καθώς θα άλλαζαν συνεχώς θέση θα έδιναν πολυάριθμες εικόνες, όπως οι έδρες ενός πρίσματος σε κίνηση. Θα μπορούσαμε ακόμα να προβάλλουμε ταυτόχρονα διαφορετικές ταινίες πάνω στους τοίχους του κινηματογράφου** και θα είχαμε καταπληκτικά αποτελέσματα αν εστιάζαμε ταυτόχρονα έναν ορισμένο αριθμό μηχανών προβολής πάνω σε αεριώδεις σχηματισμούς όπως σύννεφα από καπνό ή δημιουργώντας παιχνίδια φωτός με πολύμορφους φωτεινούς κώνους. Τέλος η μορφολογία του φωτός και οι κινηματογραφικές ταινίες θα μπορούσαν να ωφεληθούν πολύ από τη γενικευμένη χρήση της τρισδιάστατης προβολής.

Το έργο της κινηματογραφικής παραγωγής

Η δημιουργική χρήση των τριών βασικών στοιχείων του κινηματογράφου – φως, κίνηση, ήχος – συνδέεται με τη συμβολή ενός ολόκληρου σώματος ειδικών και τεχνικών. Αυτό απαιτεί την ενεργή συνεργασία του φωτογράφου, του φυσικού και του χημικού, του αρχιτέκτονα, του τεχνικού φωτισμού, του οπερατέρ, του σκηνοθέτη και του σεναριογράφου. Προφανώς η δημιουργική χρήση αυτών των στοιχείων συνδέεται και με τον εξοπλισμό, τις τεχνικές

* Στο Ινστιτούτο Σχεδίου του Σικάγου έκαναν μερικά πειράματα πάνω στον έγχρωμο κινηματογράφο τραβώντας πλάνα με φακό 4", τα οποία είχαν καταπληκτικά ψυχολογικά αποτελέσματα. Έκανα ο ίδιος μια προσπάθεια με τη σκηνοθεσία του δράματος *Kaufmann of Berlin* του Walter Mehring που παρουσίασε το θέατρο Πισκάτορ το 1929.

** Βλέπε *Malerici, Photographie, Film* (Albert Langen Verlag, 1925).

δυνατότητες οπτικής καταγραφής, την ευαισθησία στο φως και την ευαισθησία στον ήχο του μέσου εγγραφής, τη χρήση υπεριωδών και υπέρυθρων ακτίνων, την υπερευαίσθητοποίηση κλπ. Με τον ίδιο τρόπο που μπορούμε να εκπαιδεύσουμε τα μάτια μας να βλέπουν σε κακές φωτιστικές συνθήκες, μπορούμε μια μέρα να διαθέτουμε φωτογραφικές μηχανές που θα μπορούν να λειτουργήσουν σε υψηλές ταχύτητες και στο πιο πλήρες σκοτάδι.

Μια κινηματογραφική ταινία μπορεί να γίνει καλύτερη με την τελειοποίηση του χρώματος, την τρισδιάστατη προβολή και τον ήχο, με την ταυτόχρονη προβολή σε μια σειρά από οθόνες κατάλληλα τοποθετημένες στο χώρο ή βυθισμένες στον καπνό, με τη χρήση διπλών ή πολλαπλών οθόνων, με νέα αυτόματα φοντύ ανσενέ και μάσκες, και τέλος – και κυρίως – με τη βοήθεια της φιλοσοφίας του χωρό-χρονου.

Μια ικανοποιητική λύση μοιάζει να μπορεί να βρεθεί μόνο με εξαντλητικές έρευνες. Στην πρώτη φάση, τα σποραδικά πειράματα των κονστρουκτιβιστών, των μη-εικονικών ζωγράφων και των δημιουργών αφηρημένων ταινιών, θα έπρεπε να συσχετιστούν με τα στοιχειώδη συμπεράσματα των φυσικών επιστημών. Έτσι τα παραπέρα πειράματα και πρακτικές εφαρμογές θα οδηγούσαν σε μια ριζική αλλαγή του έργου της κινηματογραφικής παραγωγής.

Το ίδρυμα του φωτός

Εκπληκτική είναι η διαπίστωση ότι μετά από εκατό χρόνια φωτογραφίας, πενήντα χρόνια κινηματογράφου, τεράστιες βιομηχανικές επιχειρήσεις στις οποίες έχουν επενδυθεί δισεκατομμύρια, δεν υπάρχει ακόμα ένα ίδρυμα του φωτός. Οι νέες μορφές «εμπορευματοποιημένης» προσέλευσης του κοινού, όπως οι φωτογραφίες για τον τύπο, οι εικονογραφήσεις βιβλίων, η διαφήμιση, οι εμπορικές εκθέσεις, η φωταγωγή, τα φεστιβάλ, η μόδα, το θέατρο, οι κινηματογράφοι, η τηλεόραση, θα αρκούσαν για να δικαιολογήσουν την ύπαρξη ενός τέτοιου εργαστηρίου, που θα έκανε μια επανεκτίμηση των δημιουργικών και παιδαγωγικών έργων. Πράγματι, οι αισθητικοί κανόνες που κληρονο-

μήσαμε από το παρελθόν δεν μπορούν να χρησιμοποιηθούν κατ' αποκλειστικότητα για τη διαμόρφωση του νέου καλλιτέχνη-σχεδιαστή.

Η έκφραση με τα οπτικά μέσα έχει πάρει θεωρητικά τεράστιες διαστάσεις με τις επιστημονικές και τεχνολογικές προόδους, ενώ στην πράξη έχει μείνει ουσιαστικά η ίδια. Για να μπορέσουμε να εκμεταλλευτούμε τις νέες δυνατότητες έκφρασης πρέπει να έχουμε μια στέρεα γνώση του φωτός και του ηλεκτρισμού. Άρα είναι απαραίτητη η ύπαρξη ενός ιδρύματος του φωτός και του χρώματος ή ενός ιδρύματος της ηλεκτρονικής, όχι με την καθαρά τεχνολογική έννοια αλλά ενσωματωμένο στο πεδίο της τέχνης. Στόχος αυτού του ιδρύματος θα ήταν η σωστή διαμόρφωση του σπουδαστή με τη συστηματική παιδεία και η εξοικείωσή του με τις νέες αξίες του φωτός και του χρώματος. Ένας δεύτερος στόχος θα ήταν επίσης τα πειράματα σχετικά με τη λειτουργία και τα χαρακτηριστικά της τηλεόρασης της οποίας οι δυνατότητες πρέπει να μετρηθούν ανεξάρτητα από μιμήσεις θεάτρου, κινηματογράφου και ραδιοφώνου. Η δημιουργία ενός εργαστηρίου του φωτός αυτού του είδους, που προφανώς οδηγεί στον προχωρημένο πειραματισμό – ένα πειραματισμό βασισμένο στην καλλιτεχνική και οικονομικά παραγωγική συνείδηση – είναι έργο ζωτικής σημασίας που ζητά υλοποίηση.

