



## Ο κινηματογράφος ως μορφή τέχνης

1

---

*«Πώς η μετάφραση μιας ιδέας  
στη γλώσσα της τέχνης επηρεάζει την ιδέα;  
Ποιες είναι οι μορφές σκέψης  
κάθε ιδιαίτερης καλλιτεχνικής γλώσσας;»*

## Η φύση της τέχνης

---

ΑΝ Η ΠΟΙΗΣΗ είναι «αυτό που χάνεται στη μετάφραση», όπως υποστήριξε κάποτε ο Robert Frost, τότε η τέχνη είναι αυτό για το οποίο έχει χαθεί κάθε δυνατότητα ορισμού. Πάντοτε όμως αξίζει να προσπαθήσει κανείς. Το φάσμα της ανθρώπινης περιπέτειας που καλύπτει η τέχνη είναι τόσο εκτενές, ώστε θεωρείται περισσότερο στάση ζωής παρά δραστηριότητα. Με το πέρασμα των χρόνων τα όρια της έννοιας έχουν βαθμιαία, αλλά αναπόφευκτα, διερευνηθεί. Ο ιστορικός των πολιτισμών Raymond Williams προσδιόρισε την τέχνη ως μια από τις «λέξεις-κλειδιά», τη σημασία των οποίων θα πρέπει κανείς να κατανοεί έτσι ώστε να έχει την καλύτερη δυνατή αντίληψη ως προς το αλληλένδετο των σχέσεων μεταξύ κοινωνίας και πολιτισμού. Όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, με τις λέξεις «κοινότητα», «αξιολόγηση» και «επιστήμη», η ιστορία της λέξης «τέχνη» αποκαλύπτει πλήθος πληροφοριών για τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί ο πολιτισμός μας. Μια επισκόπηση της ιστορίας αυτής θα μας βοηθήσει να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο η σχετικά νέα τέχνη του κινηματογράφου εντάσσεται στο γενικότερο πλαίσιο της τέχνης.

Οι αρχαίοι αναγνώριζαν ως «τέχνες» επτά δραστηριότητες: την ιστορία, την ποίηση, την κωμωδία, την τραγωδία, τη μουσική, τον χορό και την αστρονομία. Καθεμιά από αυτές διευθυνόταν από κάποια μούσα, καθεμιά είχε τους δικούς της ιδιαίτερους κανόνες και στόχους, ωστόσο όλες μαζί «συναντιούνταν» σε μια κοινή αφετηρία: Αποτελούσαν χρήσιμα εργαλεία για την περιγραφή του σύμπαντος κόσμου και της θέσης μας μέσα σε αυτόν. Ακόμη, αποτελούσαν μεθόδους κατανόησης των μυστηρίων της ύπαρξης και, ως τέτοιες, προσλάμβαναν την αύρα των μυστηρίων αυτών, με αποτέλεσμα η δραστηριότητα της καθεμιάς να αποκτήσει τη δική της ιδιαίτερη θρησκευτική διάσταση: Οι ερμηνευτικές τέχνες υμνούσαν τις τελετουργίες, η ιστορία κατέγραφε την πορεία του ανθρώπινου γένους, η αστρονομία εξερευνούσε τους ουρανούς. Σε καθεμιά από τις επτά κλασικές τέχνες έχουμε τη δυνατότητα να εντοπίσουμε τις ρίζες των σύγχρονων πολιτισμικών και επιστημονικών κατηγοριών. Για παράδειγμα, η ιστορία δεν μας οδηγεί μονάχα στις σύγχρονες κοινωνικές επιστήμες, αλλά και στην αφήγηση του πεζού λόγου (μυθιστόρημα, διήγημα κ.λπ.). Από την πλευρά της, η αστρονομία αναπαριστά ολόκληρο το φάσμα της σύγχρονης επιστήμης, ενώ την ίδια στιγμή, με τις ιδιαίτερες αστρολογικές λειτουργίες της πρόβλεψης και της ερμηνείας, προτείνει έναν διαφορετικό προσανατολισμό στις κοινωνικές επιστήμες. Κάτω από τη σκέπη της ποίησης οι Έλληνες και οι Ρωμαίοι εντόπιζαν τρεις επί μέρους προσεγγίσεις: Τη λυρική, τη δραματική και την επική, από τις οποίες προέκυψαν και λογοτεχνικά είδη της σύγχρονης εποχής.

Ωστόσο, κατά τον 13ο αιώνα, η έννοια «τέχνη» είχε αποκτήσει πολύ περισσότερο πρακτική σημασία. Το πρόγραμμα σπουδών των καλών τεχνών του μεσαιωνικού πα-



**Εικόνα 1-1:** ΟΙ ΑΡΧΑΙΕΣ ΜΟΥΣΕΣ. Καλλιόπη (επική ποίηση), Κλειώ (ιστορία), Ερατώ (ερωτική ποίηση), Μελπομένη (τραγωδία), Τερψιχόρη (χορός), Πολύμνια (ιερή ποίηση), Ευτέρπη (λυρική ποίηση), Θάλεια (κωμωδία) και Ουρανία (αστρονομία). Στη μέση διακρίνεται ο θεός Απόλλωνας (Παλάτσο Πίτι, Φλωρεντία).

νεπιστημίου περιλάμβανε επίσης επτά συστατικά, είχε όμως διαφοροποιηθεί η μέθοδος προσδιορισμού τους. Τα λογοτεχνικά είδη της κλασικής περιόδου – ιστορία, ποίηση, κωμωδία και τραγωδία – είχαν συγχωνευτεί σε μια ακαθόριστη μείξη λογοτεχνίας και φιλοσοφίας, ενώ στη συνέχεια ταξινομήθηκαν εκ νέου στη βάση των αναλυτικών αρχών ως γραμματική, ρητορική και λογική (το τρίπτυχο), σε περισσότερο δομικά, δηλαδή, παρά ποιοτικά, συστατικά στοιχεία των τεχνών. Ο χορός διαγράφηκε από τον κατάλογο και αντικαταστάθηκε από τη γεωμετρία, εξέλιξη που σηματοδότησε την αύξουσα σημασία που δινόταν στα μαθηματικά. Οι μόνες από τις αρχαίες κατηγορίες που παρέμειναν अपαράλλαχτες ήταν η μουσική και η αστρονομία.

Έξω από τα πανεπιστημιακά περιστώλια η έννοια διέθετε ακόμη μεγαλύτερη ευελιξία. Έως και σήμερα μιλάμε για την «τέχνη» του πολέμου, τις ιατρικές «τέχνες», μέχρι και για την «τέχνη» του ψαρέματος. Κατά τον 16ο αιώνα η «τέχνη» ήταν ξεκάθαρα συνώνυμη με την «επιδεξιότητα» και ένας αμαξουργός, για παράδειγμα, ήταν στον ίδιο βαθμό καλλιτέχνης με έναν μουσικό: Ο καθένας τους εξασκούσε μια συγκεκριμένη δεξιότητα.

Κατά τα τέλη του 17ου αιώνα η εμβέλεια της έννοιας άρχισε και πάλι να συρρικνώνεται. Είχε αρχίσει να αναφέρεται περισσότερο σε δραστηριότητες οι οποίες δεν είχαν ποτέ συμπεριληφθεί (ζωγραφική, γλυπτική, σχέδιο, αρχιτεκτονική), σε ό,τι σήμερα αποκαλούμε «καλές τέχνες». Η ανάδειξη της έννοιας της σύγχρονης επιστήμης ως ξεχωριστής και ασύμβατης προς τις τέχνες σήμαινε ταυτόχρονα ότι η αστρονομία και η γεωμετρία δεν θα μπορούσαν πια να μοιράζονται την ίδια «στέγη» με τη μουσική και την ποίηση. Κατά τα τέλη του 18ου αιώνα η ρομαντική αντίληψη για τον καλλιτέ-

χνη με το ιδιαίτερο χάρισμα επανέφερε ένα μέρος της θρησκευτικής αύρας που είχε περιβάλει τη λέξη στη διάρκεια της κλασικής περιόδου. Τότε έγινε πρόδηλη η διαφοροποίηση ανάμεσα στον «καλλιτέχνη» και στον «τεχνίτη». Ο πρώτος ήταν «δημιουργικός» και «επινοητικός», ο δεύτερος απλώς ένας επιδέξιος εργάτης.

Στη διάρκεια του 19ου αιώνα, ενώ η έννοια της επιστήμης αναπτυσσόταν, η έννοια της τέχνης εξακολουθούσε να συρρικνώνεται, ως αντίβαρο στην πιο σχολαστική δραστηριότητα της λογικής. Η «φυσική φιλοσοφία» του παρελθόντος είχε ήδη αντικατασταθεί από τη «φυσική επιστήμη», ενώ η τέχνη της αλχημείας μετατράπηκε στην επιστήμη της χημείας. Οι νέες επιστήμες προσδιορίστηκαν με ακρίβεια ως πνευματικές δραστηριότητες, βασισμένες σε αυστηρές μεθόδους εφαρμογής. Κατά συνέπεια, και οι τέχνες (οι οποίες όλο και περισσότερο θεωρούνταν οτιδήποτε δεν ήταν «επιστήμη») άρχισαν να προσδιορίζονται με μεγαλύτερη σαφήνεια.

Κατά τα μέσα του 19ου αιώνα η έννοια της τέχνης ανέπτυξε λίγο πολύ ολόκληρο το φάσμα των συνεκδοχών τις οποίες γνωρίζουμε σήμερα. Κατ' αρχάς αναφέρεται στις εικαστικές, ή «καλές», τέχνες και στη συνέχεια στη λογοτεχνία και στις μουσικές τέχνες. Σε ορισμένες περιπτώσεις θα μπορούσε να επεκταθεί για να συμπεριλάβει τις ερμηνευτικές τέχνες και, μολονότι στην ευρύτερη σημασία της διατηρούσε ακόμη το μεσαιωνικό νόημα των δεξιοτήτων, συνήθως η έννοια αναφερόταν αυστηρά σε πιο περίπλοκα εγχειρήματα. Η ρομαντική αντίληψη για τον «επίλεκτο» καλλιτέχνη παρέμενε σε ισχύ, καθώς οι «καλλιτέχνες» διαχωρίζονταν όχι μόνο από τους «τεχνίτες» (χειροτέχνες), αλλά και από τους «αρτίστες» (ερμηνευτές, αναπαραστατικούς καλλιτέχνες), των οποίων η κοινωνική και πνευματική υπόσταση θεωρούνταν χαμηλότερη.

Με την καθιέρωση, προς τα τέλη του 19ου αιώνα, της έννοιας των «κοινωνικών επιστημών», το φάσμα της σύγχρονης πνευματικής δραστηριότητας είχε συμπληρωθεί, με το πεδίο της τέχνης να περιορίζεται στη σημερινή επικράτειά του. Τα φαινόμενα τα οποία μπορούσαν να μελετηθούν με βάση την επιστημονική μέθοδο προσδιορίστηκαν αυστηρά κάτω από τις επιταγές της επιστήμης. Ορισμένα άλλα φαινόμενα, λιγότερο ευαίσθητα στις τεχνικές εργαστηρίου και πειραματισμού, ικανά ωστόσο να προσδιορίζονται με λογική και σαφήνεια, εγκαταστάθηκαν στην «γκρίζα» ζώνη των κοινωνικών επιστημών (οικονομικά, κοινωνιολογία, πολιτική, ψυχολογία, ορισμένες φορές ακόμη και η φιλοσοφία). Οι περιοχές της ανθρώπινης διάνοιας που δεν ήταν δυνατό να ενταχθούν ούτε στις φυσικές ούτε στις κοινωνικές επιστήμες αφέθηκαν στην επικράτεια της τέχνης.

Καθώς η ανάπτυξη των κοινωνικών επιστημών υποχρεωτικά περιόριζε την πρακτική, χρησιμοθηρική σημασία των τεχνών, έκαναν την εμφάνισή τους οι θεωρίες του αισθητισμού, πιθανότατα μάλιστα ως αντίδραση στο παραπάνω φαινόμενο. Το κίνημα της «τέχνης για την τέχνη» της ύστερης βικτοριανής περιόδου, με ρίζες στη θεώρηση του ρομαντισμού του καλλιτέχνη ως προφήτη και ιερούργου, ύμνησε την υπεροχή της φόρμας επί του περιεχομένου, μετατοπίζοντας για ακόμη μια φορά το σημείο εστίασης της έννοιας. Οι τέχνες δεν αποτελούσαν πια απλές προσεγγίσεις για την κατανόηση του κόσμου, αλλά λογίζονταν και ως αυτοσκοπός. Ο Walter Pater διακήρυττε ότι «κάθε τέχνη αποβλέπει στην καταστατική συνθήκη της μουσικής». Η αφαίρεση –καθαρή φόρ-

μα— εξελίχθηκε σε λυδία λίθο του έργου τέχνης, όπως και σε ουσιώδες κριτήριο βάσει του οποίου κρίνονταν τα έργα τέχνης κατά τον 20ό αιώνα.<sup>1</sup>

Η τάση προς την αφαίρεση επιταχύνθηκε πολύ γρήγορα στη διάρκεια των πρώτων δύο τρίτων του 20ού αιώνα. Ήδη από τον 19ο αιώνα το κίνημα της αβανγκάρντ είχε διαχωρίσει την έννοια της προόδου από την τεχνολογική ανάπτυξη, υποστηρίζοντας ότι κάποιες μορφές τέχνης θα πρέπει οπωσδήποτε να θεωρούνται περισσότερο «εξελιγμένες» από κάποιες άλλες. Η θεωρία της αβανγκάρντ, η οποία αποτελούσε κυρίαρχη ιδέα στην ιστορική εξέλιξη των τεχνών από τη ρομαντική περίοδο έως και πρόσφατα, γνώρισε την επαρκέστερη έκφρασή της μέσω της αφαίρεσης. Με την έννοια αυτή οι τέχνες στην πραγματικότητα μιμούνταν τις επιστήμες και την τεχνολογία, αναζητώντας τα στοιχειώδη συστατικά της «γλώσσας» τους, με άλλα λόγια τα «κβάντα» της ζωγραφικής, της ποίησης, του θεάτρου: Όσο πιο αφηρημένο είναι το έργο, τόσο καλύτερα αποκαλύπτεται η ουσία.

Το κίνημα του ντανταϊσμού τη δεκαετία του 1920 παρόδησε την παραπάνω εξέλιξη. Και η παρωδία απηχούνταν (χωρίς όμως το χιούμορ) στη μιμιμαλιστική τέχνη των μέσων του 20ού αιώνα, η οποία και σηματοδότησε τον τερματισμό του προσανατολισμού της αβανγκάρντ προς την αφαίρεση: στα θεατρικά των σαράντα δευτερολέπτων (ή τα δεκασέλιδα διηγήματα) του Samuel Beckett, στους πίνακες-ασκήσεις χρώματος του Josef Albers, στις «σιωπηλές» μουσικές συνθέσεις του John Cage. Με την αναγωγή της τέχνης στα βασικότερα κβάντα της οι καλλιτέχνες δεν είχαν παρά μονάχα μία και μοναδική επιλογή (εκτός από το να παραιτηθούν): Να αρχίσουν να ανακατασκευάζουν τις δομές των τεχνών. Η νέα αυτή σύνθεση ξεκίνησε με σοβαρότητα κατά τη δεκαετία του 1960, παρόλο που οι αβανγκάρντ θιασώτες της αφαίρεσης είχαν ένα τελευταίο «χαρτί» στα χέρια τους: Το λεγόμενο κίνημα της εννοιολογικής τέχνης της δεκαετίας του 1970, το οποίο απέρριπτε ολοκληρωτικά το έργο τέχνης, διατηρώντας μονάχα την ιδέα πίσω από αυτό.

Το τέλος της έλξης που ασκούσε η αφαίρεση στην αβανγκάρντ ήρθε την ίδια στιγμή που η πολιτική και οικονομική κουλτούρα, παράλληλα, ανακάλυπτε την πλάνη της έννοιας της προόδου, αντικαθιστώντας τη με τη θεωρία μιας «σταθερής κατάστασης». Με την έλευση του 21ου αιώνα θα μπορούσαμε να πούμε ότι σε σύγκριση με την πολιτική και την οικονομία η παραπάνω μετάβαση πραγματοποιήθηκε στην τέχνη με μεγαλύτερη ταχύτητα και ευκολία.

Η ανάδειξη της αφαίρεσης, παρόλο που υπήρξε αναμφίβολα ο κύριος παράγοντας που συντέλεσε στην ιστορική εξέλιξη των τεχνών κατά τον 20ό αιώνα, σίγουρα δεν είναι και ο μοναδικός. Η δύναμη η οποία αντιδρά σε αυτόν τον αισθητισμό είναι η διαρκής αντίληψη που έχουμε για την πολιτική διάσταση της τέχνης. Με άλλα λόγια, τόσο οι ρίζες της τέχνης στην κοινότητα όσο και η δύναμή της να μας εξηγεί τη δομή της κοινωνίας.

Αναμφίβολα η ισχύς της παραπάνω συνάφειας (η οποία είχε οδηγήσει τους αρχαίους να εντάξουν την ιστορία σε μια ισότιμη βάση με τη μουσική) δεν κυριάρχησε στον δυτικό πολιτισμό, διέγραψε όμως μια μακρά και έντιμη ιστορική πορεία παράλ-

---

1. Οφείλω το συμπέρασμα στο δοκίμιο του Raymond Williams στο *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, σσ. 32, 34.



ληλη –αν και εξαρτώμενη– με την αισθητική ορμή προς την αφαίρεση. Κατά τη δεκαετία του 1970, όταν πραγματοποιήθηκε η πρώτη έκδοση τούτου του βιβλίου, φαινόταν ασφαλές να υποτεθεί ότι, καθώς εξασθενούσαν η αφαίρεση και η υπεραπλούστευση, θα ενισχυόταν η σημασία της πολιτικής διάστασης της τέχνης, η κοινωνική φύση της. Σήμερα, κοιτάζοντας τα πράγματα απ' την πρώτη δεκαετία της χιλιετίας, φαίνεται πως κάτι τέτοιο δεν συνέβη, τουλάχιστον στον βαθμό που αναμενόταν. Αντίθετα, οι περισσότερες τέχνες (με τον κινηματογράφο πιθανότατα πρώτο ανάμεσά τους) προσαρμόστηκαν σε μια περίοδο εμπορικής αταραξίας. Διακρίνεται πάντως μια εμφανής ανύψωση του πολιτικού και κοινωνικού πηλίκου των πιο σύγχρονων μορφών τέχνης, κάτι που μπορούμε να διαπιστώσουμε καλύτερα στην επίδραση της ραπ στις επικρατούσες μουσικές τάσεις, στην ακμή των ταινιών ντοκιμαντέρ, στα δεκάδες καλωδιακά κανάλια που βασίζονται σε προγράμματα «ριάλιτι», ακόμη και στην επανάσταση του YouTube.

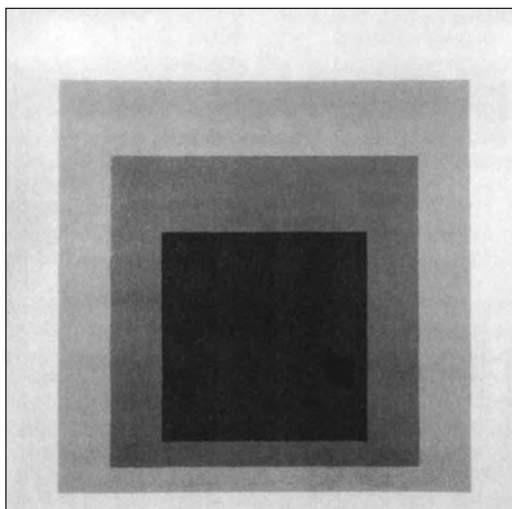
Ωστόσο, η πολιτική που αντανακλούν οι μορφές αυτές της τέχνης δεν προόδευσε ιδιαίτερα, τουλάχιστον σε σχέση με τα επίπεδα στα οποία είχε φτάσει κατά τη δεκαετία του 1970. Λίγο πολύ μας απασχολούν τα ίδια ζητήματα. «Μην πυροβολείτε τους αγγελοφόρους» (και μην κατηγορείτε τους καλλιτέχνες). Τη στιγμή που οι καλλιτέχνες έχουν αντιληφθεί και αποδεχτεί το ξεπέραςμα της αβανγκάρντ, οι πολιτικοί δεν έχουν ακόμη απελευθερωθεί από την εξάρτηση της διαλεκτικής ανάμεσα σε Αριστερά και Δεξιά, μια διαλεκτική στην οποία στηρίχτηκε και το εν λόγω καλλιτεχνικό κίνημα.

Υπάρχει λοιπόν μεγαλύτερη ποσότητα πολιτικής στην τέχνη, μόνο που είναι μια χαμηλής ποιότητας πολιτική. Επιπλέον, η έκρηξη στην τεχνολογική ανάπτυξη των τεχνών από τα μέσα της δεκαετίας του 1970, θέμα με το οποίο θα ασχοληθούμε εκτενέστερα στα Κεφάλαια 6 και 7, πολύ συχνά επισκίασε και απέτρεψε την ανανεωμένη συνάφεια που περιμέναμε. Η τεχνολογία αυτή είναι ο τρίτος βασικός συντελεστής που καθόρισε την ιστορική εξέλιξη των τεχνών στη διάρκεια των τελευταίων εκατό χρόνων.

Αρχικά, ο μόνος τρόπος να παραχθεί τέχνη ήταν «σε πραγματικό χρόνο»: Ο τραγουδιστής τραγουδούσε το τραγούδι, ο αφηγητής διηγούνταν την ιστορία, οι ηθοποιοί ερμήνευαν το θεατρικό έργο. Η ανάπτυξη της προϊστορίας του σχεδίου και της γραφής (μέσω ιερογλυφικών) παρήγαγε ένα σημαντικό εξελικτικό άλμα των συστημάτων επικοινωνίας. Οι εικόνες μπορούσαν να αποθηκευτούν και οι μύθοι να διατηρηθούν, με τρόπο ώστε αργότερα να είναι εφικτή η ακριβής ανάκλησή τους. Για 7.000 χρόνια η ιστορία των τεχνών ήταν, ουσιαστικά, η ιστορία των δύο αυτών αναπαραστατικών μέσων: του εικονογραφικού και του φιλολογικού.

Η εμφάνιση των μέσων εγγραφής, τα οποία διαφέρουν από τα παραστατικά τόσο ως προς το είδος όσο και ως προς την έκταση, υπήρξε ιστορικά τόσο σημαντική όσο και η ανακάλυψη της γραφής 7.000 χρόνια πριν. Η φωτογραφία, ο κινηματογράφος και η ηχογράφηση, όλα μαζί συντέλεσαν στην καθοριστική μετατόπιση της ιστορικής μας προοπτικής.

Οι αναπαραστατικές τέχνες κατέστησαν εφικτή την «αναδημιουργία» των φαινομένων, απαιτώντας ωστόσο την περίπλοκη εφαρμογή των κωδίκων και συμβάσεων της κάθε γλώσσας. Επιπλέον, τις γλώσσες αυτές χειρίζονταν άτομα, γεγονός που ενισχύει



**Εικόνα 1-2:** Josef Albers: *Hommage to the Square: Silent Hall*, 1961, μια από τις ζωηρότερες συνθέσεις του καλλιτέχνη, χαρακτηριστικό δείγμα μινιμαλισμού των μέσων του 20ού αιώνα (λάδι σε σανίδα, 40" × 40", Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Νέα Υόρκη. Ευγενική παραχώρηση: Dr και κα Frank Stanton. Φωτογραφία © 1995, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Νέα Υόρκη).

τη διαχρονική σημασία του στοιχείου της επιλογής στις παραστατικές τέχνες. Το στοιχείο αυτό αποτελεί την πηγή του μεγαλύτερου μέρους της αισθητικής των εικαστικών και φιλολογικών τεχνών. Οι αισθητιστές ενδιαφέρονται περισσότερο όχι για το *τι* λέγεται, αλλά για το *πώς* λέγεται κάτι.

Σε πλήρη αντίθεση, οι καταγραφικές τέχνες καθιστούν πολύ πιο άμεσα τα όρια της επικοινωνίας μεταξύ του υποκειμένου και του παρατηρητή. Αναντίρρητα διατηρούν τους δικούς τους κώδικες και τις ιδιαίτερες συμβάσεις τους, καθώς έτσι κι αλλιώς μια ταινία<sup>2</sup> ή μια ηχογράφιση δεν αποτελούν πραγματικότητες. Ωστόσο, ο γλωσσικός κώδικας των μέσων εγγραφής είναι ταυτόχρονα πιο άμεσος και λιγότερο διαφορούμενος σε σχέση τόσο με τους γραπτούς όσο και με τους εικονογραφικούς κώδικες. Επιπρόσθετα, η ιστορία των καταγραφικών τεχνών έχει διαγράψει –μέχρι πρόσφατα– μια πορεία ευθείας εξέλιξης προς την αληθοφάνεια. Η έγχρωμη ταινία αναπαράγει περισσότερη «αλήθεια» σε σχέση με την ασπρόμαυρη, όπως και η ομιλούσα ταινία, συγκρινόμενη με τη βωβή, βρίσκεται σε στενότερη συνάρτηση με την «πραγματική» εμπειρία κ.ο.κ.

Αυτή η ποιοτική διαφορά ανάμεσα στα παραστατικά μέσα και στα μέσα εγγραφής είναι ξεκάθαρη σε όσους χρησιμοποιούν τα δεύτερα για επιστημονικούς σκοπούς. Για παράδειγμα, οι ανθρωπολόγοι γνωρίζουν καλά τα πλεονεκτήματα του κινηματογράφου έναντι του γραπτού λόγου. Ο κινηματογράφος δεν εξαλείφει εντελώς την πα-

2. Δεν υπάρχει κατάλληλη λέξη για να περιγράψει το σύνολο της οπτικοακουστικής καταγραφής –φίλμ, κασέτα, δίσκος, ram, αναλογικό ή ψηφιακό–, άρα θα χρησιμοποιούμε τη λέξη ταινία (Σ.τ.Ε. Και εναλλακτικά τον όρο «κινηματογράφος».)

ρεμβολή ενός τρίτου προσώπου μεταξύ του θέματος και του παρατηρητή, αλλά ελατώνει σημαντικά την παραμόρφωση που αναπόφευκτα προκαλείται από την παρουσία του καλλιτέχνη.

Αποτέλεσμα είναι η διαμόρφωση ενός φάσματος των τεχνών, περίπου ως εξής:

- Οι ερμηνευτικές τέχνες, οι οποίες συμβαίνουν σε πραγματικό χρόνο.
- Οι αναπαραστατικές τέχνες, οι οποίες βασίζονται στους καθιερωμένους κώδικες και στις συμβάσεις της γλώσσας (εικαστικής και φιλολογικής) που μεταδίδουν στον παρατηρητή πληροφορίες σχετικές με το θέμα.
- Οι καταγραφικές τέχνες, οι οποίες εξασφαλίζουν μια πιο άμεση οδό μεταξύ θέματος και παρατηρητή, χρησιμοποιώντας μέσα που δεν στερούνται τους ιδιαίτερους κώδικές τους, είναι όμως ποιοτικά πληρέστερα σε σύγκριση με τα μέσα των αναπαραστατικών τεχνών.

Έτσι έχουν τα πράγματα έως σήμερα. Καθώς η εφαρμογή της ψηφιακής τεχνολογίας στον κινηματογράφο και στην ηχοληψία άρχισε να εξαπλώνεται κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1980, υποδείκνυε ταυτόχρονα και ένα νέο πεδίο συζήτησης, το οποίο αναμένεται να ριζοσπαστικοποιήσει την αντίληψή μας απέναντι στις καταγραφικές τέχνες. Με απλά λόγια, οι ψηφιακές τεχνικές, όπως η μορφοποίηση (morphing) και η δειγματοληψία (sampling), αναιρούν την πίστη μας στην ειλικρίνεια των εικόνων που βλέπουμε και των ήχων που ακούμε. Η αληθοφάνεια παραμένει, όμως δεν μπορούμε πια να εμπιστευόμαστε τα μάτια μας και τα αυτιά μας. Στο Κεφάλαιο 7 θα εξετάσουμε αυτές τις αξιοσημείωτες εξελίξεις με περισσότερες λεπτομέρειες.

## Τρόποι παρατήρησης της τέχνης

---

Επιδιώκοντας να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο οι καταγραφικές τέχνες εδραίωσαν τη θέση τους στο φάσμα της τέχνης, είναι απαραίτητο πρώτα να ορίσουμε μερικές από τις θεμελιώδεις έννοιες αυτού του φάσματος. Υπάρχει πληθώρα αλληλένδετων συντελεστών οι οποίοι δρουν ώστε να παρέχεται σε καθεμιά από τις κλασικές ή τις σύγχρονες μορφές τέχνης η δική της ξεχωριστή ταυτότητα, με αποτέλεσμα τη διαμόρφωση ορισμένων περίπλοκων αισθητικών εξισώσεων. Αμέσως προκύπτουν δύο συστήματα ταξινόμησης, το ένα με ρίζες στον 19ο αιώνα και το άλλο πιο σύγχρονο.

### *Το φάσμα της αφαίρεσης*

Το παλαιότερο από τα συστήματα ταξινόμησης καθορίζεται βάσει του βαθμού αφαίρεσης κάθε τέχνης. Πρόκειται για μια από τις αρχαιότερες θεωρίες για την τέχνη, χρονολογημένη ήδη από την εποχή της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη (4ος αιώνας π.Χ.). Σύμφωνα με τον Έλληνα φιλόσοφο, η τέχνη γίνεται επαρκέστερα κατανοητή ως μια μορφή μίμησης, ένα αντίγραφο της πραγματικότητας εξαρτώμενο από ένα *Μέσο* (διά του οποίου



εκφράζεται) και έναν Τρόπο (τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιείται το Μέσο). Όσο περισσότερο μιμητική είναι μια τέχνη, τόσο λιγότερο αφηρημένη γίνεται. Είναι αδύνατο για οποιαδήποτε μορφή τέχνης να αναπαριστά πλήρως την πραγματικότητα.

Ένα φάσμα των τεχνών διαμορφωμένο βάσει της αφαίρεσης θα έμοιαζε κάπως έτσι:

| Πρακτικές                | Περιβαλλοντικές | Εικαστικές                        | Δραματικές | Αφηγηματικές                                    | Μουσικές                   |
|--------------------------|-----------------|-----------------------------------|------------|---|----------------------------|
| ντιζάιν<br>αρχιτεκτονική | γλυπτική        | ζωγραφική<br>σχέδιο<br>γραφιστική | θέατρο     | μυθιστόρημα<br>διήγημα<br>καταγραφικός<br>λόγος | ποίηση<br>χορός<br>μουσική |

Διάγραμμα Α

Οι τέχνες που σχετίζονται με το ντιζάιν (ένδυση, επίπλο, οικιακά σκεύη κ.ο.κ.), οι οποίες συχνά δεν απολαμβάνουν την τιμή να συμπεριλαμβάνονται στο καλλιτεχνικό φάσμα, θα καταλάμβαναν την αριστερή πλευρά της κλίμακας, καθώς πρόκειται για ιδιαίτερα μιμητικές (ένα πιρούνι φτάνει πολύ κοντά στο να αναπαράγει απόλυτα την ιδέα του πιρουιού) και ελάχιστα αφαιρετικές τέχνες. Προχωρώντας από τα αριστερά προς τα δεξιά, συναντούμε την αρχιτεκτονική, η οποία συχνά διαθέτει πολύ χαμηλό αισθητικό πηλίκο,<sup>3</sup> ακολουθεί η γλυπτική, ταυτόχρονα περιβαλλοντική και εικαστική, ενώ έπειτα –στην κεντρική περιοχή του φάσματος– βρίσκουμε τη ζωγραφική, το σχέδιο και τις υπόλοιπες γραφικές τέχνες.

Οι δραματικές τέχνες συνδυάζουν εικαστικά και αφηγηματικά στοιχεία με διάφορους τρόπους. Το μυθιστόρημα, το διήγημα, ακόμη και η μη μυθοπλαστική καταγραφή στοιχίζονται κάθετα κάτω από την αφηγηματική κατηγορία. Έπειτα έρχεται η ποίηση, η οποία, παρόλο που μοιάζει από τη φύση της περισσότερο αφηγηματική, τείνει ωστόσο προς το μουσικό άκρο του φάσματος (ορισμένες φορές πάντως τείνει και προς την αντίθετη κατεύθυνση, την εικαστική). Ακολουθεί ο χορός, συνδυάζοντας στοιχεία αφήγησης με τη μουσική, και, τελικά, το δεξί άκρο του φάσματος είναι κατειλημμένο από

3. Αυτό είναι λιγότερο αληθινό απ' ό,τι ήταν κάποτε. Ο σχεδιασμός με τη βοήθεια ηλεκτρονικού υπολογιστή, μαζί με μια σειρά καινούριων δομικών υλικών, επέτρεψε σε μια νέα γενιά «σχεδιαστών αρχιτεκτόνων» όπως ο Frank Gehry να παράγουν καλοφτιαγμένα μνημεία του εγώ που αποφεύγουν τη βασική νεωτεριστική αρχή: Η μορφή ακολουθεί τη λειτουργία.

τη μουσική, την πιο αφηρημένη και «ευαίσθητη» από τις τέχνες. Θυμηθείτε τον Walter Pater: «Κάθε τέχνη αποβλέπει στην καταστατική συνθήκη της μουσικής».

Σε ποιο σημείο θα μπορούσαν όμως να «χωρέσουν» η φωτογραφία και ο κινηματογράφος; Πρόκειται για καταγραφικές τέχνες, οπότε και ουσιαστικά καλύπτουν ολοκληρωτικά το κλασικό αυτό φάσμα. Η φωτογραφία, καθώς είναι μια ειδική περίπτωση ταινίας (στατικές και όχι κινούμενες εικόνες), θα μπορούσε φυσιολογικά να λάβει τη θέση της στην εικαστική περιοχή, διαθέτει όμως τη δυνατότητα να εκπληρώσει λειτουργίες τόσο της πρακτικής όσο και της περιβαλλοντικής περιοχής στην αριστερή πλευρά των εικαστικών.

Η εμπέδωση του κινηματογράφου είναι ευρύτατη, καθώς διατρέχει την πρακτική (ως τεχνική επινόηση αποτελεί ένα σπουδαίο επιστημονικό εργαλείο), την περιβαλλοντική, την εικαστική, τη δραματική, την αφηγηματική και τη μουσική περιοχή. Μολονότι θεωρείται κυρίως δραματική τέχνη, ο κινηματογράφος διαθέτει μια ιδιαίτερα εικαστική πτυχή, κάτι που καταδεικνύεται από το γεγονός ότι οι κινηματογραφικές ταινίες συγκεντρώνονται συχνότερα σε μουσεία τέχνης παρά σε βιβλιοθήκες. Το αφηγηματικό του στοιχείο είναι επίσης ισχυρότερο από το αντίστοιχο οποιασδήποτε δραματικής τέχνης, χαρακτηριστικό που είχαν διακρίνει ακόμη και πρώιμοι σκηνοθέτες, όπως ο D.W. Griffith, ο οποίος είχε υποδείξει τον Charles Dickens ως έναν από τους προπομπούς του. Ακόμη, εξαιτίας των ευδιάκριτων, συγκροτημένων ρυθμών του, όπως άλλωστε και του ήχου του, διατηρεί στενούς δεσμούς με τη μουσική. Τέλος, στις πιο αφηρημένες εκδοχές του, ο κινηματογράφος είναι επίσης και έντονα περιβαλλοντικός. Καθώς οι τεχνολογίες έκθεσης εξελίσσονται, οι αρχιτέκτονες ολοένα και συχνότερα ενσωματώνουν κινηματογραφημένα φόντα στις μακέτες τους (για μια οπτική του μέλλοντός μας όπως φαίνεται στον κινηματογράφο, βλ. την ταινία του Steven Spielberg *Minority Report*, 2002.)

Αυτό το φάσμα της αφαίρεσης αποτελεί μονάχα μία μέθοδο ταξινόμησης της καλλιτεχνικής εμπειρίας και σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να θεωρηθεί νόμος. Η δραματική περιοχή του φάσματος μπορεί κάλλιστα να υπαχθεί στην εικαστική ή στην αφηγηματική. Οι πρακτικές τέχνες είναι δυνατό να συνδυαστούν με τις περιβαλλοντικές. Εκείνο που έχει σημασία στην προκειμένη περίπτωση είναι να καταδειχτεί με απλό τρόπο το βεληνεκές της αφαίρεσης, από τις περισσότερο έως τις λιγότερο μιμητικές τέχνες.

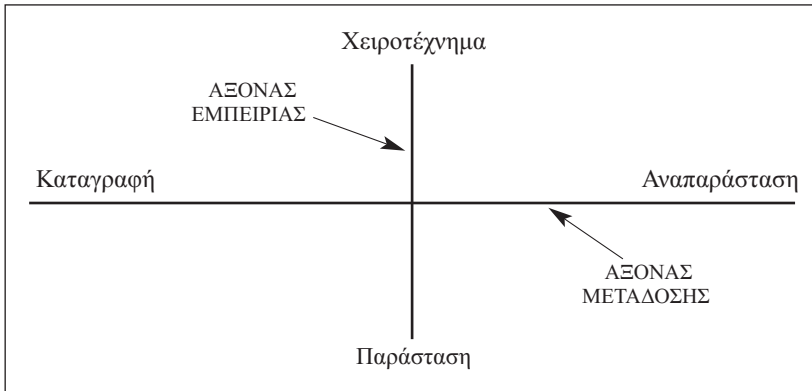
Ας λάβουμε υπόψη μας ότι εδώ μας απασχολεί περισσότερο η τέχνη από την επιστήμη. Τα αφηρημένα διαγράμματα και οι διχοτομήσεις, τόσο σε αυτό το σημείο όσο και στο υπόλοιπο βιβλίο, δεν θα πρέπει να θεωρηθεί ότι διαθέτουν τη βαρύτητα ενός νόμου, παρά μόνο ότι αποτελούν απλούς τρόπους θέασης και προσπάθειες κατανόησης. Εφόσον σας αρέσουν τέτοιου είδους αφαιρέσεις, μπορείτε να τις επιχειρήσετε και μόνοι σας. Εάν δεν σας ευχαριστούν, τότε είναι καλύτερα να προχωρήσετε στο Κεφάλαιο 2.

## Τρόποι διαλόγου

Ο δεύτερος, πιο σύγχρονος τρόπος ταξινόμησης των διάφορων μορφών τέχνης βασίζεται στις αλληλεξαρτήσεις ανάμεσα στο έργο, στον καλλιτέχνη και στον παρατηρητή. Αυτή η τριγωνική απεικόνιση της καλλιτεχνικής εμπειρίας αποσπά την προσοχή μας

από το ίδιο το έργο τέχνης, κατευθύνοντάς την προς το μέσο της επικοινωνίας. Ο βαθμός της αφαίρεσης είναι επίσης σημαντικός, αλλά μονάχα εφόσον επηρεάζει τη σχέση μεταξύ του καλλιτέχνη και του παρατηρητή. Στην προκειμένη περίπτωση δεν ενδιαφερόμαστε για την ποιότητα του έργου καθαυτό, αλλά για τον τρόπο μετάδοσής του.

Βάσει αυτής της μεθόδου συγκρότησης, το σύστημα της καλλιτεχνικής επικοινωνίας θα μπορούσε να αναπαρασταθεί στο Διάγραμμα Β. Ο κάθετος άξονας συνιστά την άμεση εμπειρία μιας τέχνης, ενώ ο οριζόντιος τη μετάδοση ή την αφήγησή της. Χειροτέχνηματα, εικαστικές αναπαραστάσεις και εικαστικές καταγραφές (στην περιοχή πάνω από τον οριζόντιο άξονα) καταλαμβάνουν περισσότερο χώρο παρά χρόνο. Αντίθετα, οι παραστάσεις, η λογοτεχνία και ο κινηματογράφος σχετίζονται πιο πολύ με τον χρόνο παρά με τον χώρο. Στο Διάγραμμα Α οι τέχνες «του χώρου» καταλαμβάνουν την αριστερή πλευρά του φάσματος, ενώ εκείνες «του χρόνου» τη δεξιά.



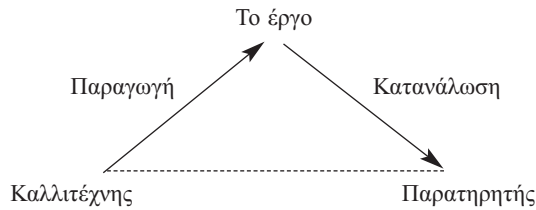
Διάγραμμα Β

Σημειώστε ότι στο Διάγραμμα Β κάθε τέχνη δεν καταλαμβάνει ένα σημείο, αλλά μια περιοχή. Για παράδειγμα, ένας ζωγραφικός πίνακας αποτελεί ταυτόχρονα χειροτέχνημα και αναπαράσταση. Ένα κτίριο δεν είναι μονάχα ένα χειροτέχνημα, αλλά αποτελεί εν μέρει και αναπαράσταση, ενδεχομένως μάλιστα και παράσταση. Οι θεωρητικοί της αρχιτεκτονικής χρησιμοποιούν συχνά τη γλώσσα της δραματουργίας προκειμένου να περιγράψουν την εμπειρία ενός κτιρίου. Καθώς κινούμαστε μέσα σε αυτό, η εμπειρία του λαμβάνει χώρα στον χρόνο. Επιπλέον, οι καταγραφικές τέχνες χρησιμοποιούν συχνά στοιχεία παράστασης και αναπαράστασης.

Το φάσμα του Διαγράμματος Α μάς παρέχει μια ένδειξη του εγγενούς βαθμού αφαίρεσης σε κάθε τέχνη. Με άλλα λόγια, περιγράφει την πραγματική σχέση μεταξύ μιας τέχνης και του θέματός της. Η παράσταση του Διαγράμματος Β παρουσιάζει μια απλοποιημένη εικόνα των διάφορων τρόπων διαλόγου που κάθε καλλιτέχνης έχει στη διάθεσή του.

### Οι «σχέσεις παραγωγής»

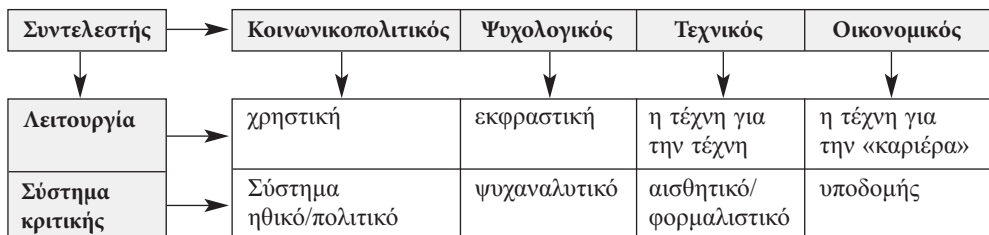
Υπάρχει μια τελευταία όψη του καλλιτεχνικού βιώματος που αξίζει να διερευνηθεί: Εκείνη που οι Γάλλοι αποκαλούν «rapports de production» (σχέσεις παραγωγής). Για ποιο λόγο και με ποιον τρόπο παράγεται η τέχνη; Πώς και γιατί καταναλώνεται; Ας ρίξουμε μια ματιά στο «τρίγωνο» της καλλιτεχνικής εμπειρίας:



Διάγραμμα Γ

Η εξέταση της σχέσης ανάμεσα στον καλλιτέχνη και στο έργο του δημιουργεί θεωρίες για την καλλιτεχνική παραγωγή, ενώ η ανάλυση της σχέσης μεταξύ του έργου και του παρατηρητή δημιουργεί αντίστοιχα θεωρίες για την κατανάλωσή του. Η τρίτη πλευρά του τριγώνου, αυτή που συνδέει καλλιτέχνη και παρατηρητή, μέχρι σήμερα υπήρξε περισσότερο λανθάνουσα παρά πραγματική, όμως το αυξημένο ενδιαφέρον για τα διαδραστικά οχήματα επικοινωνίας που έχει παρατηρηθεί ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1980, με την ταυτόχρονη ανέλιξη των online υπηρεσιών, έχει φέρει νέες, αξιοσημείωτες προοπτικές στη σχέση αυτή. Πρώτη φορά ο καλλιτέχνης και ο παρατηρητής έχουν τη δυνατότητα να συμπράξουν με τη βοήθεια της τεχνολογίας. Τα διαδικτυακά μπλογκ είναι ένα πολύ καλό παράδειγμα αυτής της σύμπραξης, όπως και τα παιχνίδια με πολλούς παίκτες και τα διαδραστικά μυθιστορήματα.

Είτε προσεγγίσουμε την καλλιτεχνική εμπειρία από την άποψη της παραγωγής είτε από εκείνη της κατανάλωσης, υπάρχει ένα σύνολο από καθοριστικούς συντελεστές οι οποίοι διαμορφώνουν τα χαρακτηριστικά της. Ο καθένας από αυτούς επιτελεί μια συγκεκριμένη λειτουργία και αντίστοιχα παράγει το δικό του ιδιαίτερο γενικό σύστημα αξιολόγησης. Ακολουθεί ένα περίγραμμα των συντελεστών αυτών, με τις λειτουργίες που επιτελούν και τα συστήματα αξιολόγησης που υποστηρίζουν:



Διάγραμμα Δ

Οι καθοριστικοί αυτοί συντελεστές των παραγωγικών σχέσεων επενεργούν στο μεγαλύτερο μέρος των ανθρώπινων δραστηριοτήτων, ωστόσο ο τρόπος λειτουργίας τους είναι ιδιαίτερα προφανής στις τέχνες, από τη στιγμή που εκεί οι οικονομικές και πολιτικές παράμετροι, που τείνουν να κυριαρχούν στο μεγαλύτερο μέρος των υπόλοιπων δραστηριοτήτων, βρίσκονται σε μεγαλύτερη ισορροπία με τις ψυχολογικές και τεχνικές παραμέτρους.

Ο πολιτικός συντελεστής είναι ιστορικά πρωτεύων: Πρόκειται για την παράμετρο που καθορίζει τον τρόπο με τον οποίο μια μορφή (ή ένα έργο) τέχνης αξιοποιείται κοινωνικά. Στο σημείο αυτό η κατανάλωση είναι σημαντικότερη από την παραγωγή. Οι ελληνικές και οι ρωμαϊκές θεωρίες γύρω από την τέχνη ως επιστημολογική δραστηριότητα υπόκεινται στην κατηγορία αυτή, ειδικότερα από τη στιγμή που η αναζήτηση της γνώσης θεωρείται ψευδοθησκευτική. Στο επίκεντρο αυτής της προσέγγισης βρίσκεται η τελετουργική πλευρά των τεχνών ως εκδηλώσεων μιας κοινότητας. Ο πολιτικός συντελεστής καθορίζει τη σχέση ανάμεσα στο έργο τέχνης και στην κοινωνία που το ανέδειξε.

Από την άλλη πλευρά, ο ψυχολογικός συντελεστής είναι αυτοαναλυτικός, εστιάζοντας την προσοχή μας όχι στη σχέση ανάμεσα στο έργο τέχνης και στον γύρω κόσμο, αλλά στα σημεία επαφής που συνδέουν το έργο με τον καλλιτέχνη και το έργο με τον παρατηρητή. Η βαθύτερη ψυχολογική επίδραση ενός έργου τέχνης είχε ήδη επισημανθεί από τη θεωρία της «κάθαρσης» του Αριστοτέλη. Στις αρχές του 20ού αιώνα, στη διάρκεια της «χρυσής εποχής» της ψυχανάλυσης, το μεγαλύτερο μέρος της ψυχολογικής διερεύνησης επικεντρώθηκε στον σύνδεσμο μεταξύ καλλιτέχνη και έργου. Το έργο θεωρήθηκε δείκτης της ψυχολογικής κατάστασης του δημιουργού του, ένα είδος εμβριθούς και πολυσύνθετου τεστ Rorschach. Ωστόσο, πρόσφατα το ενδιαφέρον της ψυχολογίας στράφηκε προς τον σύνδεσμο μεταξύ του έργου και του καταναλωτή του, δηλαδή του παρατηρητή.

Ο τεχνικός συντελεστής ρυθμίζει τη γλώσσα της τέχνης. Με δεδομένη τη βασική της δομή –π.χ. τις ιδιότητες που ξεχωρίζουν την ελαιογραφία από την τέμπερα ή τα ακρυλικά χρώματα–, ποια είναι άραγε τα όρια των δυνατοτήτων της; Πώς επηρεάζεται μια ιδέα από τη «μετάφρασή» της στη γλώσσα της τέχνης; Ποιες είναι οι μορφές σκέψης πίσω από κάθε ιδιαίτερο καλλιτεχνικό γλωσσικό κώδικα; Με ποιον τρόπο αυτές οι μορφές καθορίζουν τα υλικά που χρησιμοποιεί ο καλλιτέχνης; Τα ερωτήματα αυτά εντάσσονται στη δικαιοδοσία της τεχνικής παραμέτρου. Οι καταγραφικές τέχνες σχετίζονται ιδιαίτερα με τον συγκεκριμένο τύπο ανάλυσης, καθότι βασίζονται σε πολύ περιπλοκότερες τεχνολογικές υποδομές σε σύγκριση με τις υπόλοιπες μορφές τέχνης. Στο Κεφάλαιο 2 θα γίνει διεξοδικότερη αναφορά στους συντελεστές αυτούς. Ακόμη όμως και οι φαινομενικά «μη τεχνολογικές» τέχνες, όπως για παράδειγμα το μυθιστόρημα, επηρεάζονται έντονα από τον τεχνικό συντελεστή. Δεν θα μπορούσε ποτέ να υπάρξει μυθιστόρημα με τη σημερινή του μορφή δίχως την επινόηση της εκτύπωσης.

Όλες λοιπόν οι τέχνες συνιστούν εγγενώς οικονομικά προϊόντα και ως τέτοια θα πρέπει τελικά να μελετώνται στη βάση οικονομικών όρων. Και στην περίπτωση αυτή ο κινηματογράφος και οι υπόλοιπες καταγραφικές τέχνες αποτελούν κύριες εκδηλώσεις



του συγκεκριμένου φαινομένου. Όπως η αρχιτεκτονική, στις εμπορικές τους εκφάνσεις προϋποθέτουν ταυτόχρονη εντατική κάλυψη τόσο σε κεφάλαιο όσο και σε εργατικό δυναμικό, πράγμα που σημαίνει ότι απαιτούν σημαντικά έξοδα και –πολύ συχνά– μεγάλο αριθμό εργαζομένων. Η ψηφιακή εποχή μείωσε δραστικά την επένδυση των καλλιτεχνών τόσο σε κεφάλαιο όσο και σε εργατικό δυναμικό κατά τη διαδικασία παραγωγής μιας ταινίας, αλλά δεν μείωσε τη σημασία τους: Αν δεν είναι δικό σας κεφάλαιο, είναι της Sony, κι αν δεν είναι δικός σας κόπος, είναι της Google.

Οι τέσσερις αυτοί καθοριστικοί συντελεστές αποκαλύπτονται με νέους συσχετισμούς σε κάθε στάδιο της καλλιτεχνικής διαδικασίας. Οι τεχνολογικοί και οικονομικοί συντελεστές διαμορφώνουν τη βάση κάθε μορφής τέχνης. Η γλώσσα και οι τεχνικές μέθοδοι της τέχνης προϋπάρχουν της στιγμής που ο καλλιτέχνης αποφασίζει να τις χρησιμοποιήσει. Επιπρόσθετα, κάθε μορφή τέχνης περιστοιχίζεται από συγκεκριμένες οικονομικές πραγματικότητες. Καθώς ο κινηματογράφος συνιστά μια πολύ ακριβή τέχνη, είναι ιδιαίτερα ευαίσθητος στις παραμορφώσεις που προξενούν οι χρηματοδοτικές εκτιμήσεις. Οι πολυσύνθετες οικονομικές υποδομές του φιλμ –οι περίπλοκοι κανόνες της παραγωγής, διανομής και κατανάλωσης στους οποίους υπόκειται– θέτουν αυστηρούς περιορισμούς στους κινηματογραφιστές, γεγονός που συχνά αγνοείται από την κριτική. Αντίστοιχα, οι οικονομικοί αυτοί συντελεστές σχετίζονται με ορισμένες πολιτικές και ψυχολογικές σκοπιμότητες υπό το πρίσμα των οποίων ενδέχεται να τεθεί μια τέχνη. Για παράδειγμα, ο κινηματογράφος-εμπορικό αγαθό μπορεί συχνά να κατανοείται καλύτερα ως μια υπηρεσία προς πώληση, με ουσιαστικά ψυχολογικό χαρακτήρα. Συνήθως πηγαίνουμε να δούμε ταινίες εξαιτίας των ψυχολογικών επιδράσεων που ασκούν πάνω μας.

Καθώς οι καλλιτέχνες έρχονται αντιμέτωποι με αυτές τις ποικίλες παραμέτρους, προχωρούν σε επιλογές στο πλαίσιο των δεδομένων δυνατοτήτων, κατά περίπτωση ανοίγοντας νέες προοπτικές, ωστόσο συνηθέστερα αναδιοργανώνοντας και ανασυνθέτοντας τις ήδη υπάρχουσες.

Προχωρώντας προς το άλλο σκέλος του καλλιτεχνικού τριγώνου, διακρίνουμε τους συντελεστές να αναδεικνύονται μέσα σε νέους συσχετισμούς. Από τη στιγμή που ένα έργο τέχνης ολοκληρώνεται κατά μια έννοια ξεκινά η δική του ιδιαίτερη ζωή, πρωταρχικά ως προϊόντος προς εκμετάλλευση, γεγονός που επιφέρει ορισμένες ψυχολογικές συνέπειες. Καθώς η επίδραση μιας ταινίας εξαπλώνεται, το τελικό προϊόν του κινηματογράφου είναι πολιτικό. Είτε το θέλουμε είτε όχι, οποιοδήποτε έργο τέχνης, όσο απολιτικό κι αν φαίνεται, διαθέτει πολιτική σημασία.

Ιστορικά, ήδη από την κλασική περίοδο, οι πολιτικές και οικονομικές παράμετροι έχουν αναγνωριστεί ως μεγάλης σπουδαιότητας συνιστώσες της καλλιτεχνικής εμπειρίας. Για παράδειγμα, ο Οράτιος στο έργο του *Ποιητική τέχνη* διακήρυττε ότι ένα έργο πρέπει να κρίνεται ως προς το πόσο «χρήσιμο» και «γλυκό» ή «ευχάριστο» είναι («utile et dulce»). Η χρησιμοθηρική αξία του έργου τέχνης ρυθμίζεται από τον πολιτικό συντελεστή, ενώ ο ψυχολογικός συντελεστής καθορίζει την ευχαρίστηση που προκαλεί.

Μόλις την εποχή της μοντερνικότητας δόθηκε ουσιαστική προσοχή στις τεχνικές

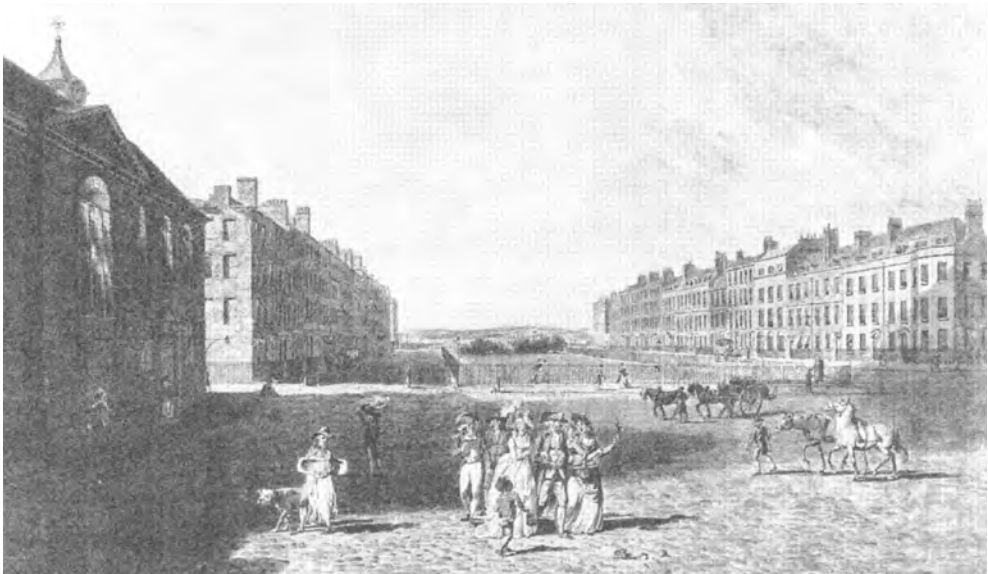
και οικονομικές παραμέτρους των καλλιτεχνικών έργων. Η προσέγγιση της σημειωτικής πρότεινε οι τέχνες και τα ΜΜΕ να μελετηθούν ως γλώσσες ή γλωσσικά συστήματα – τεχνικές δομές που διέπονται από εσωτερικούς νόμους οι οποίοι καθορίζουν όχι μόνο τι «λέγεται», αλλά επίσης και πώς «λέγεται». Η σημειωτική επιχειρεί να περιγράψει τους κώδικες και τα δομικά συστήματα που επενεργούν στα πολιτιστικά φαινόμενα, κάτι που επιτυγχάνει εφαρμόζοντας ένα γλωσσολογικό πρότυπο. Με τον τρόπο αυτόν η σημειωτική του κινηματογράφου περιγράφει το σινεμά ως «γλώσσα».

Από την πλευρά της, η διαλεκτική θεώρηση μελετά τις τέχνες μέσα στο οικονομικό τους πλαίσιο. Με πρωτοπόρους τους Γερμανούς φιλοσόφους-εκπροσώπους της Σχολής της Φρανκφούρτης τις δεκαετίες του 1930 και του 1940 (ειδικότερα τους Walter Benjamin, T.W Adorno και Max Horkheimer) η διαλεκτική ανάλυση εξετάζει τους άμεσους συσχετισμούς μεταξύ του έργου, του καλλιτέχνη και του παρατηρητή, όπως αυτοί εκφράζονται στο πλαίσιο των οικονομικών και πολιτικών δομών. Η προσθήκη αυτών των δύο σύγχρονων προσεγγίσεων της τέχνης – της σημειωτικής και της διαλεκτικής – μας παρέχει μια πληρέστερη και σαφέστερη κατανόηση του πλέγματος της καλλιτεχνικής εμπειρίας.

Επιπλέον, έχουμε στη διάθεσή μας περισσότερη ελευθερία για να προσδιορίσουμε τα ακριβή όριά της. Όταν επικρατούσε η αντίληψη του καλλιτέχνη-ιερούργου ή προφήτη, δεν υπήρχε τρόπος αποκοπής της εμπειρίας του έργου από την παραγωγή του, καθώς η τέχνη εξαρτιόταν αποκλειστικά από τους καλλιτέχνες. Από τη στιγμή όμως που αναγνωρίζουμε τις τεχνικές και γλωσσολογικές απαρχές της αισθητικής, τείνουμε να προσεγγίζουμε την καλλιτεχνική εμπειρία από την πλευρά του καταναλωτή. Με άλλα λόγια, έχουμε τη δυνατότητα να απελευθερωθούμε από τους καλλιτέχνες/ιερείς αναπτύσσοντας μια «προτεσταντική» θεωρία της τέχνης. Ήδη έχουμε επιτρέψει την ένταξη της χρηστικής τέχνης του ντιζάιν στο πάνθεον των τεχνών. Μπορούμε να προχωρήσουμε παραπέρα.

Ένας από τους βασικότερους υποψήφιους για ένταξη στο καλλιτεχνικό φάσμα είναι ο αθλητισμός. Οι περισσότερες αθλητικές δραστηριότητες υιοθετούν τη βασική δραματική δομή του πρωταγωνιστή/ανταγωνιστή, άρα ενδέχεται να ιδωθούν στη βάση δραματολογικών όρων. Το γεγονός ότι η «πλοκή» δεν είναι προκαθορισμένη αυξάνει ασφαλώς τα ενδεχόμενά της, προσθέτοντας το στοιχείο της αγωνίας. Το γεγονός ότι το βασικό «θέμα» επαναλαμβάνεται σε κάθε αθλητική συνάντηση ενισχύει την τελετουργική πλευρά του δράματος. Οι περισσότερες αθλητικές δραστηριότητες μοιράζονται πολλά από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του χορού. Η καταγραφή των αθλητικών γεγονότων από τα ΜΜΕ μπορεί να καθιερώθηκε για λόγους ψυχαγωγίας ή μελλοντικής επανανάγνωσης, όμως ταυτόχρονα συντέλεσε ώστε να μειωθεί σημαντικά η απόσταση ανάμεσα στους αθλητές και στους παρατηρητές, ενώ κατ' επέκταση ενίσχυσε τη δική μας αίσθηση σχετικά με τα χορογραφικά χαρακτηριστικά των περισσότερων αθλημάτων.

Σκεφτείτε κάποιον ο οποίος δεν διαθέτει κανενός είδους εξοικείωση με τον χορό ούτε και με το μπάσκετ να αντικρίζει εκδηλώσεις των δύο αυτών δραστηριοτήτων. Δεν θα μπορούσε να διακρίνει κανένα στοιχείο διαφοροποίησης ανάμεσα σ' αυτές τις δύο ανθρώπινες δραστηριότητες: Ο Michael Jordan είναι τουλάχιστον ισοδύναμος του Mikhail

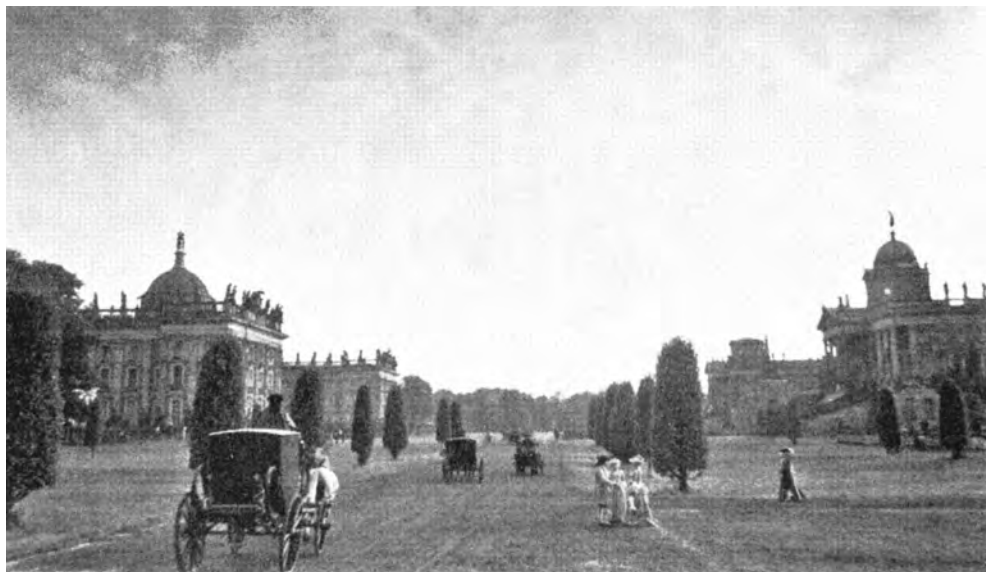


Εικόνα 1-3: Ο πίνακας του Edward Dayes με τίτλο *Queen Square*, Λονδίνο 1786, παρουσιάζει έντονες ομοιότητες με...

Barychinkov. Η διαφοροποίηση ανάμεσα στις παραστάσεις που έδιναν αυτοί οι δύο αριστοτέχνες είναι αντίστοιχη με εκείνη ανάμεσα στην τζαζ και στην κλασική μουσική. Η παραδοχή ότι τα σπορ είναι «ακούσια» (δηλαδή δεν εκτελούνται με σκοπό να εκφέρουν μια άποψη) απλώς αυξάνει τις πιθανές παραλλαγές της εμπειρίας μας σε σχέση με αυτά.

Υπάρχουν και άλλα πεδία της ανθρώπινης δραστηριότητας τα οποία, όπως ο αθλητισμός, αποκτούν νέες σημασίες όταν τα προσεγγίζουμε όχι τόσο από την άποψη της κατανάλωσης όσο από αυτή της παραγωγής, όπως για παράδειγμα τα αναλώσιμα αγαθά. Βιώνουμε το φαγητό και το ποτό (όπως και τα αρώματα, πιθανότατα μάλιστα και άλλα προϊόντα των αισθήσεων) περίπου με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο ζούμε την εμπειρία της πιο «αισθητικής» τέχνης, της μουσικής. Οι μεταφορές που έχουν κατά καιρούς διατυπωθεί για να την περιγράψουν (ήδη από τότε που ο Shakespeare στη *Δωδεκάτη νύχτα* ισχυριζόταν ότι «η μουσική είναι η τροφή του έρωτα») ενισχύουν αυτόν τον παραλληλισμό.

Είναι αλήθεια ότι η ποσότητα σκέψης γύρω από το φαγητό και το ποτό είναι συχνά ιδιαίτερα χαμηλή. Δεν είναι εύκολο να προβεί κανείς σε κάποια «ανάλυση» στη γλώσσα, ας πούμε, των πράσινων λαχανικών. Το γεγονός αυτό όμως με κάποιον τρόπο υποδηλώνει ότι οι αισθήσεις μας της γεύσης, της οσμής και της αφής είναι διαφορετικού είδους από αυτές της όρασης και της ακοής. Το στοιχείο της δεξιοτεχνίας στη δημιουργία φαγητού ή ποτού δεν είναι –στην ιδεατή του μορφή– λιγότερο απαιτητικό απ' ό,τι στη μουσική ή στο σχέδιο. Δεν είναι τυχαίο ότι οι κριτικοί του κρασιού ή της μαγειρικής χρησιμοποιούν συχνά μεταφορές οι οποίες θα μπορούσαν αυτούσιες να ενταχθούν σε συζητήσεις για τη λογοτεχνία ή τη ζωγραφική.



**Εικόνα 1-4:** ...αυτό το τοπίο από την ταινία του Stanley Kubrick *Barry Lyndon*/Μπάρι Λίντον (1975), τοποθετημένη χρονικά στον 18ο αιώνα. Ο κινηματογράφος από τη φύση του προσεγγίζει ιστορικές παραδόσεις παλαιότερων τεχνών (καρέ σε μεγέθυνση).

Ας αντιστρέψουμε τον συλλογισμό: Έστω ότι, εν μέρει, καταναλώνουμε τέχνες όπως η μουσική, ο κινηματογράφος και η λογοτεχνία με τον ίδιο τρόπο που καταναλώνουμε την τροφή μας. Όπως συμβαίνει με τη μουσική, έτσι και η τέχνη του φαγητού και του ποτού συνιστά μια ξεκάθαρα συναισθητική εμπειρία. Μια ένδειξη της παραδοχής αυτής συνίσταται στο γεγονός ότι ο συνήθης τρόπος με τον οποίο βιώνουμε τόσο τη μουσική όσο και το φαγητό είναι διαφορετικού είδους από τον αντίστοιχο τρόπο βίωσης των αφηγηματικών τεχνών. Καταναλώνουμε τη μουσική όπως και το φαγητό, τακτικά και επαναλαμβανόμενα. Έχοντας ακούσει μία φορά το Κοντσέρτο για Πιάνο Νο 23 του Mozart δεν σκεφτόμαστε ότι έχουμε εξαντλήσει τα περιθώρια της εμπειρίας μας σε σχέση με αυτό, όπως ακριβώς συμβαίνει και όταν έχουμε καταναλώσει ένα και μοναδικό μπουκάλι σαμπάνιας Chassagne-Montrachet. Επιπρόσθετα, δεν επιχειρούμε να ψέξουμε είτε το κοντσέρτο είτε το κρασί με το πρόσχημα ότι δεν εντοπίζουμε κάποιο «νόημα» σε αυτά. Αν η καθαρή αισθητική αποτελεί ουσιαστικό κριτήριο της τέχνης, τότε τα αναλώσιμα προϊόντα θα πρέπει επίσης να ενταχθούν στο καλλιτεχνικό φάσμα. Τα τελευταία τριάντα χρόνια παρατηρείται έκρηξη της δημοσιογραφικής κάλυψης για τον κόσμο του φαγητού, ενώ οι στήλες που είναι αφιερωμένες στον κινηματογράφο δεν έχουν αυξηθεί παρά ελάχιστα και η λογοτεχνική κριτική έχει μειωθεί σημαντικά.

Αυτό που επιχειρεί να υπονοήσει η παραπάνω θεωρία της τέχνης του φαγητού δεν είναι άλλο από το ότι η αρμοδιότητα του παρατηρητή ή καταναλωτή στη διαδικασία της τέχνης είναι ακριβώς το ίδιο σημαντική με την αντίστοιχη αρμοδιότητα του καλλιτέ-

χνη/παραγωγού. Το γεγονός ότι δεν έχουμε εντάξει το κρασί ή το μπέιζμπολ στο φάσμα των «αποδεκτών» τεχνών δεν οφείλεται στη στάση των παραγωγών των συγκεκριμένων «έργων», αλλά περισσότερο αποτελεί συλλογική απόφαση των καταναλωτών, μια απόφαση η οποία ενδέχεται και να αναιρεθεί.

Προκύπτει επίσης και ένα δεύτερο συμπέρασμα: Αν στο άθροισμα της καλλιτεχνικής εμπειρίας περιλαμβάνεται τόσο ο παραγωγός όσο και ο καταναλωτής, τότε μέσω μιας πράξης που εκφράζεται με το γινόμενο:

#### ΠΑΡΑΓΩΓΗ × ΚΑΤΑΝΑΛΩΣΗ

παρουσιάζεται ένας νέος τρόπος αύξησης του αθροίσματος αυτού. Για την αποτίμηση ενός έργου τέχνης είχαμε έως τώρα επικεντρωθεί στον συντελεστή της παραγωγής έχοντας υπολογίσει μονάχα τη συμβολή του καλλιτέχνη, συχνά απέναντι σε κάποιο τεχνητό ιδεώδες:

#### ΕΠΙΤΕΥΓΜΑ ΑΙΤΗΜΑ,

δηλαδή ένα πηλίκιο το οποίο θα μπορούσε να έχει κάποια αξία εφόσον αξιολογούσαμε οικονομικές δραστηριότητες άλλου, περισσότερο πρακτικού, τύπου (π.χ. την παραγωγή καθαριστικών πατώματος ή κατσαβιδιών), όμως εδώ υποτίθεται ότι πρόκειται για ένα σύστημα καλλιτεχνικής αποτίμησης, αφού η εγκυρότητά του εξαρτάται από τον παρανομαστή, ένα αυθαίρετο «αίτημα». Ενισχύοντας ωστόσο τον συντελεστή της κατανώσεως, έχουμε ταυτόχρονα τη δυνατότητα να ενισχύσουμε την καλλιτεχνική εμπειρία, τόσο ως προς την ποιότητα όσο και ως προς την ποσότητα.

Μιλώντας με όρους ποσοτικής έρευνας, όσο περισσότεροι άνθρωποι έρχονται σε άμεση επαφή με ένα έργο τέχνης, τόσο περισσότερο αυξάνεται αντίστοιχα και η πιθανή επίδρασή του. Με όρους ποιοτικής έρευνας ο παρατηρητής/καταναλωτής έχει από την πλευρά του τη δυνατότητα να ενισχύσει τη συνολική αξία του έργου εφόσον εξελιχθεί σε έναν πιο απαιτητικό, δημιουργικό και ευαίσθητο συμμετοχο στην όλη διαδικασία. Η αντίληψη αυτή δεν είναι καινούρια στην πράξη, ενδέχεται ωστόσο να είναι στη θεωρία. Η δραστηριότητα αυτή είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστική στον κινηματογράφο. Οι «σινεφίλ» έχουν εξασκηθεί ώστε να διακρίνουν τις θεματολογικές, αισθητικές, αλλά και πολιτικές αρετές που εντοπίζονται στις ταινίες που έχουν γυρίσει ακόμη και «ελάσσονες» σκηνοθέτες, όπως ας πούμε ο Jacques Tourneur ή ο Archie Mayo. Στην καλύτερη περίπτωση τέτοιοι φανατικοί φίλοι του κινηματογράφου αποτελούν ακρογωνιαίους λίθους της κριτικής θεώρησης για τους μελετητές του θέματος. Στη χειρότερη, έχουν επινοήσει έναν τρόπο ώστε να εξάγουν περισσότερη αξία από μέτρια καλλιτεχνικά επιτεύγματα σε σχέση με τους υπόλοιπους από μας. Σε κάθε περίπτωση, η εξέλιξη αυτή θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως νέα «οικολογία» της τέχνης.

Οι ίδιοι οι καλλιτέχνες έχουν πλήρη επίγνωση των δυνατοτήτων αυτού του νέου, ευαίσθητου συσχετισμού. Η τέχνη με προκατασκευασμένα αντικείμενα (found art), η ποίηση με προκατασκευασμένα κείμενα (found poetry), το αλεατορικό θέατρο, η «συγκεκριμένη μουσική» (musique concrète) βασίζονται στην κατανόηση της λανθάνουσας ικανότητας του παρατηρητή να πολλαπλασιάζει την αξία της καλλιτεχνικής εμπειρίας.



Σε όλες αυτές τις περιστάσεις ο καλλιτέχνης λειτουργεί ως ένας προ-παρατηρητής, ένας επιμελητής ο οποίος δεν δημιουργεί, αλλά επιλέγει. Η ποιήτρια Denise Levertov έχει περιγράψει ευσύνοπτα τη βάση αυτού του εγχειρήματος:

Θέλω να σου δώσω  
κάτι που έχω φτιάξει  
  
λίγες λέξεις πάνω στο χαρτί – σαν  
να 'λεγα «Να, δες αυτές τις γαλάζιες χάντρες»  
ή «Δες αυτό το κατακόκκινο φύλλο που βρήκα  
στο πεζοδρόμιο» (επειδή  
το να βρίσκεις σημαίνει να επιλέγεις, και η επιλογή  
γίνεται...<sup>4</sup>

Μέσα σε οχτώ αράδες δεν περιγράφει μονάχα την ουσιώδη καλλιτεχνική παρόρμηση, αλλά ταυτόχρονα αιτιολογεί και την προσέγγιση της τέχνης όχι μόνο από τη σκοπιά του παραγωγού, αλλά και από αυτή του καταναλωτή: «επειδή το να βρίσκεις σημαίνει να επιλέγεις, και η επιλογή γίνεται».

Το γεγονός αυτό δεν σημαίνει ότι οι παρατηρητές έχουν απλά και μόνο τη δυνατότητα να ενισχύουν την αντίληψή τους σχετικά με τα ολοκληρωμένα έργα τέχνης, αλλά επίσης υποδηλώνει και ότι μπορούν να δρουν, προχωρώντας σε επιλογές μέσα από τα δραματικά, εικονογραφικά, αφηγηματικά, μουσικά και περιβαλλοντικά υλικά που κάνουν καθημερινά την εμφάνισή τους: Η επιλογή γίνεται. Επιπλέον, σε αυτή τη νέα καλλιτεχνική εξίσωση έχει προστεθεί και μια ηθική διάσταση, η οποία με έντονο τρόπο υποδηλώνει ότι ο παρατηρητής είναι ισότιμος του καλλιτέχνη. Από αυτή την άποψη, ο όρος «καταναλωτής» λειτουργεί αποπροσανατολιστικά, καθώς οι παρατηρητές δεν είναι πια παθητικοί, αλλά ενεργητικοί, και συμμετέχουν ολοκληρωτικά στη διαδικασία της τέχνης.

Η σημασία αυτής της επανεκτίμησης των ρόλων καλλιτέχνη και παρατηρητή πρέπει να τονιστεί. Οι τέχνες έχουν να αντιμετωπίσουν την πιο ισχυρή πρόκληση στα 7.000 χρόνια της ιστορίας τους, πρόκληση η οποία προέρχεται από τις τεχνικές μαζικής παραγωγής που αναπτύχθηκαν με τη βιομηχανική επανάσταση. Μολονότι η μαζική παραγωγή έχει λειτουργήσει θετικά ώστε η τέχνη να μην αφορά πια αποκλειστικά την ελίτ, ταυτόχρονα, από τη βιομηχανική επανάσταση και εφεξής, έχει υποχρεώσει τους καλλιτέχνες να αγωνίζονται διαρκώς με σκοπό να προστατεύσουν το έργο τους από τη μετατροπή του σε εμπόρευμα. Μόνη εγγύηση ενάντια σε μια τέτοια εξέλιξη αποτελεί η ενεργή συμμετοχή του παρατηρητή στην άλλη πλευρά της διαδικασίας.

Ενώ κάποτε το έργο τέχνης κρινόταν αποκλειστικά σύμφωνα με αυθαίρετα ιδανικά και τεχνητά προαπαιτούμενα, σήμερα υπάρχει η δυνατότητα αυτό να ιδωθεί ως «ημιτελές» υλικό, ώστε να *χρησιμοποιηθεί* από τον παρατηρητή με σκοπό περισσότερο να ολοκληρωθεί η καλλιτεχνική διαδικασία παρά απλώς να καταναλωθεί. Το ερώτημα που

4. Από το *Here and Now* της Denise Levertov. © 1957, Denise Levertov. Ανατύπωση με την άδεια της City Lights Books.



Εικόνα 1-5Α: Υπάρχουν δύο τρόποι να ξεδεύονται υπέρογκα ποσά για το γύρισμα κινηματογραφικών ταινιών. Για το *Apocalypse Now!* *Αποκάλυψη τώρα!* ο Francis Ford Coppola επανεφήρε τον πόλεμο του Βιετνάμ χάρη σε μια μνημειώδη διανομή χιλιάδων κομπάρσων. Η ταινία στοίχισε πάνω από 30 εκατομμύρια δολάρια στα μέσα της δεκαετίας του 1970...

τώρα τίθεται δεν είναι: «Είναι αυτό το έργο σύμφωνο με τα κοινά αποδεκτά πρότυπα;», αλλά πολύ περισσότερο: «Με ποιον τρόπο μπορούμε να μεταχειριστούμε αυτό το έργο καλύτερα;». Φυσικά εδώ αναφερόμαστε σε μια ιδεατή κατάσταση. Στην πραγματικότητα, οι περισσότεροι παρατηρητές της τέχνης (είτε λαϊκής είτε ελιτίστικης) παραμένουν παθητικοί καταναλωτές. Όμως, το κίνημα υπέρ της συμμετοχικής καλλιτεχνικής δημοκρατίας ολοένα και διογκώνεται. Οι μουσικοί «διασκευάζουν» ο ένας τον άλλο, τα μπλογκ ενθαρρύνουν τα σχόλια επί σχολίων πάνω σε κείμενα και εκατομμύρια άτομα κάνουν αναρτήσεις στο YouTube.

Η νέα τεχνολογία ενισχύει αυτή τη νέου τύπου ισονομία μεταξύ καλλιτέχνη και παρατηρητή. Η τεχνολογία παρέχει πια στον παρατηρητή την απαιτούμενη ισχύ ώστε να επαναπροσδιορίζει το έργο του καλλιτέχνη με πολλούς διαφορετικούς τρόπους. Από την πλευρά του ο καλλιτέχνης θα ήταν ανόητος εάν αγνοούσε αυτή την όψιμη ελευθερία του παρατηρητή. Οποιοσδήποτε σημερινός έφηβος ασχολείται σοβαρά με το ζήτημα έχει τη δυνατότητα να «σαμπλάρει» ένα αγαπημένο του CD με την ίδια ευκολία με την οποία ο καλλιτέχνης που το παρήγαγε πραγματοποίησε την αυθεντική ηχογράφιση. Τα περισσότερα παιδιά που περνούν πάνω από μία ώρα της ημέρας τους στο iTunes είναι σε θέση να γνωρίζουν ότι υπάρχουν πολλαπλές εκδόσεις ή «μείξεις» για τα περισσότερα δημοφιλή τραγούδια, όπως επίσης και ότι πολλές ταινίες τίθενται σε κυκλοφορία με διαφορετικές εκδοχές. Το έργο τέχνης δεν είναι πια ιερό. Ευτυχώς ή δυστυχώς, ο καλλιτέχνης σήμερα δεν παράγει ένα ολοκληρωμένο έργο, αλλά πρώτες ύλες τις οποίες εμείς οι καταναλωτές έχουμε τη δυνατότητα να επεξεργαστούμε ανάλογα με τη βούλησή μας: «...η επιλογή έχει γίνει».