ΣΕΙΡΑ: ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΩΝ ΜΕΣΩΝ
ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ: ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΚΑΒΒΑΘΑΣ

Στόχος της σειράς είναι η πολυσχιδής προσέγγιση του κόσμου της γνώσης και της αντίληψης ως ανέκαθεν διαμεσολαβημένου από τη γραφή, τον αλφαριθμητικό κώδικα και την εικόνα. Ακριβώς επειδή υπάρχουν τα μέσα, ο άνθρωπος δεν ζει ποτέ απλώς και μόνο σε ένα φυσικό αλλά και σε ένα πολιτισμικό περιβάλλον. Το γεγονός αυτό καθιστά τα μέσα αδιαφανή και απροσπέλαστα σε κάθε παρατήρηση πρώτου βαθμού. Δεν ακούμε τα ηχητικά κύματα αλλά τις λέξεις του συνομιλητή μας, δεν βλέπουμε το φως αλλά ό,τι φωτίζεται, δεν διαβάζουμε τα γράμματα του αλφαβήτου αλλά τις ιστορίες, δεν βλέπουμε τα εικονοστοιχεία αλλά τις εικόνες. Τα μέσα καθιστούν κάτι αντιληπτό διαφεύγοντας την αντίληψή μας. Η αποτελεσματικότητά τους είναι συνάρτηση της αδιαφάνειάς τους.

Η σειρά μας επιχειρεί να φωτίσει τα τυφλά σημεία της θεωρίας και της εποπτείας, δίνοντας έμφαση στην αισθητική μορφή βάσει της οποίας το μέσο φανερώνεται πρωτίστως ως υλικός φορέας κάθε δυνατής μορφής. Μέλημά μας αποτελεί η κριτική κάθε καθαρού Λόγου που υπόσχεται άμεση πρόσβαση σε έναν προγλωσσικό ή προ-τεχνολογικό κόσμο της εμπειρίας· αλλά και η κριτική κάθε αποκαλυψιακού Λόγου που μας καλεί σε έξοδο από τον λαβύρινθο των σημείων προς κάποιο υπερβατολογικό σημαινόμενο. Το σύνθημά μας: δεν υπάρχει επέκεινα των μέσων (media) – παρά μόνον ως το φάντασμα μιας α-δύνατης αλήθειας στην οποία έχουμε πρόσβαση μέσω ομοιωμάτων και μεταφορών.

Τα μέσα είναι μεταφορές που προδιαμορφώνουν τον κόσμο στον οποίο ζούμε και προδιαγράφουν την εικόνα που έχουμε για τον εαυτό μας. Κοντολογίς, τα μέσα προγραμματίζουν τη μνήμη του ατόμου και της κοινωνίας.

Δ.Κ.

Vilém Flusser

ΠΡΟΣ ΤΟ ΣΥΜΠΑΝ ΤΩΝ ΤΕΧΝΙΚΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ
ΓΙΩΡΓΟΣ Η. ΗΛΙΟΠΟΥΛΟΣ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΚΑΒΒΑΘΑΣ

ΣΜΙΛΗ

2. Φαντάζομαι [Imaginieren]

Η διάσπαση του βιόκοσμου σε αντικείμενο και υποκείμενο είναι πιθανόν να συνέβη πριν από δύο εκατομμύρια χρόνια κάπου στην Ανατολική Αφρική. Πριν από περίπου 40.000 χρόνια, μάλλον σε κάποιο σπήλαιο στη Νοτιοδυτική Ευρώπη, το υποκείμενο οπισθοχώρησε ακόμη περισσότερο στην υποκειμενικότητά του, προκειμένου να εποπτεύσει την αντικειμενική περιβάλλουσα κατάσταση που βρισκόταν απέναντί του. Όμως με μια τέτοια απόσταση η περιβάλλουσα κατάσταση δεν είναι πλέον χειροπιαστή, έκδηλη [manifest], μια και το χέρι δεν μπορεί πλέον να τη φτάσει. Είναι μονάχα εμφανής, τώρα απλώς και μόνο εμφανίζεται. Από την αντικειμενική περιβάλλουσα κατάσταση προκύπτει μια επιφαινόμενη, «φαινομενική», η οποία ως εκ τούτου είναι απατηλή: τα χέρια που ακολουθούν το ορατό μπορεί να αστοχήσουν καθώς αγγίζουν. Το υποκείμενο έχει οπισθοχωρήσει στην αμφιβολία σχετικά με την αντικειμενικότητα της περιβάλλουσας κατάστασής του και, εξαιτίας αυτής της αμφιβολίας, κατασκευάζει παραστάσεις, εικόνες.

Οι εικόνες είναι προορισμένες να λειτουργήσουν ως πρότυπα για τις πράξεις. Κι αυτό γιατί, ενώ δείχνουν μονάχα τις επιφάνειες των αντικειμένων, εντούτοις επιτρέπουν να δει κανείς συνάφειες μεταξύ των αντικειμένων, για τις οποίες πρωτύτερα δεν είχε ιδέα. Οι εικόνες δεν δείχνουν πράγματα αλλά καταστάσεις πραγμάτων. Αυτό επιτρέπει στο χέρι να συλλαμβάνει την περιβάλλουσα κατάσταση σε μεγαλύτερη έκταση και βάθος απ' ό,τι πρωτύτερα. Ωστόσο, ο κατασκευαστής εικόνων έχει να αντιμετωπίσει δύο εμπόδια. Πράγματι: πρώτον, κάθε παράσταση είναι υποκειμενική, μια και είναι θέαση από μια συγκεκριμένη σκοπιά. Και δεύτερον,

κάθε παράσταση είναι φευγαλέα, μια και η σκοπιά βρίσκεται σε διαρκή διακύμανση. Εάν λοιπόν οι εικόνες πρέπει να γίνουν πρότυπα για πράξεις, πρέπει να καταστούν προσιτές για άλλους, να καταστούν διυποκειμενικές, πρέπει να διατηρηθούν, να αποθηκευτούν. Πρέπει να «δημοσιευτούν».

Οι πρώτοι γνωστοί κατασκευαστές εικόνων (για παράδειγμα στο Λασκώ) αποτύπωσαν τις παραστάσεις τους στους τοίχους των σπηλαίων, προκειμένου να τις καταστήσουν προσιτές σε άλλους (μαζί μ' αυτούς και σ' εμάς). Αυτό σημαίνει: οι εν λόγω άνθρωποι πραγματοποίησαν έναν χειρισμό (αφού τα χέρια επιτυγχάνουν την αποτύπωση) και μάλιστα με έναν καινοφανή τρόπο, καθώς δηλαδή τα χέρια τους δεν προσπάθησαν να συλλάβουν αντικείμενα (για παράδειγμα ταύρους) αλλά επιφάνειες, οι οποίες ήταν προορισμένες να παραστήσουν αντικείμενα (για παράδειγμα ταύρους). Προσπάθησαν να συλλάβουν σύμβολα, και το ζητούμενο ήταν ένας συμβολικός χειρισμός· μια χειρονομία με την οποία τα χέρια, κατά έναν ορισμένο τρόπο, στρέφονται μακριά από την περιβάλλουσα κατάσταση, προκειμένου να στραφούν στο εσωτερικό του υποκειμένου, εκεί όπου, ως απόρροια μιας σημαντικής αναστάτωσης, αναδύεται ένα νέο επίπεδο της συνείδησης: το «φαντασιακό». Και από αυτή τη φαντασιακή συνείδηση προέκυψε το σύμπαν των παραδοσιακών εικόνων, των συμβολικών καταστάσεων πραγμάτων, εκείνο το σύμπαν που στο εξής θα λειτουργούσε ως πρότυπο για την αντιμετώπιση του περιβάλλοντος (για παράδειγμα στο κυνήγι του ταύρου).

Σύμβολα που διατάσσουν καταστάσεις πραγμάτων με τον προαναφερθέντα τρόπο ονομάζονται κώδικες και μπορούν να αποκρυπτογραφηθούν από μυημένους. Προκειμένου να είναι διυποκειμενικοί (δηλαδή να μπορούν να αποκωδικοποιούνται και από άλλους), πρέπει κάθε εικόνα να στηρίζεται σε έναν κώδικα γνωστό στην κοινωνία (στους μυημένους). Αυτός ο κώδικας πρέπει να είναι παραδεδομένος, κάτι που συνιστά τον λόγο για τον οποίο στο παρόν δοκίμιο οι εικόνες ονομάζονται «παραδοσιακές». Κάθε ει-

κόνα πρέπει να είναι κρίκος μιας αλυσίδας εικόνων, αφού, αν δεν ανήκε στην παράδοση, δεν θα μπορούσε να αποκρυπτογραφηθεί. Αυτό ακριβώς σημαίνει «δημοσιεύω»: εκφράζω μια υποκειμενική παράσταση με τα σύμβολα ενός κοινωνικού κώδικα. Ασφαλώς κάτι τέτοιο δεν έχει πάντοτε επιτυχία. Επειδή κάθε παράσταση είναι υποκειμενική, σε κάθε νέα εικόνα εισχωρεί στον κώδικα κάποιο νέο σύμβολο. Κάθε νέα εικόνα, συνεπώς, παρουσιάζει μάλλον μια μικρή διαφοροποίηση από τις προηγούμενες και έτσι είναι ένα «πρωτότυπο». Μάλλον τροποποιεί τον κοινωνικό κώδικα και «πληροφορεί», εισάγοντας νέες μορφές στην κοινωνία. Αυτό ακριβώς συνιστά τη βία της φαντασίας: το ότι δηλαδή επιτρέπει στη μέσω των εικόνων πληροφορημένη-μορφοποιημένη κοινωνία να έχει διαρκώς καινούργια βιώματα και εμπειρίες και να προχωρεί κάθε φορά σε καινούργιες αξιολογήσεις και πράξεις.

Είναι ωστόσο μοιραίος αναχρονισμός να βλέπουμε αυτές τις διαρκείς μεταβολές των εικονιστικών κωδίκων ως εξελικτική διαδικασία και να κάνουμε λόγο, φέρ' ειπείν, για «ιστορία των εικόνων» (για παράδειγμα, των εικόνων των ταύρων από το Λασκώ έως τη Μεσοποταμία και την Αίγυπτο). Ή, φέρ' ειπείν, να ισχυριζόμαστε ότι αυτή η ιστορία, σε σύγκριση με τη δική μας, εξελίχθηκε αργά. Κι αυτό γιατί εκείνο στο οποίο αποσκοπούσαν οι κατασκευαστές εικόνων δεν ήταν να παραγάγουν «πρωτότυπα» και να «πληροφορήσουν-μορφοποιήσουν» την κοινωνία, αλλά, αντίθετα, να παραμείνουν όσο γινόταν πιο πιστοί στις προηγηθείσες εικόνες και να μεταβιβάσουν την παράδοσή τους όσο γινόταν πιο άθικτη από «θορύβους». Προσπάθησαν να περιορίσουν στο ελάχιστο την υποκειμενικότητά τους, μια στάση που μπορεί να παρατηρηθεί στους λεγόμενους «προϊστορικούς» πολιτισμούς του παρόντος. Η αφρικανική μάσκα, το ινδιάνικο υφαντό προσπαθούν να μεταφέρουν έναν αναλλοίωτο, αιώνιο «κώδικα», έναν μύθο – και, στον βαθμό που η μάσκα και το υφαντό είναι «πρωτότυπα», στον βαθμό που «πληροφορούν-μορφοποιούν», έχουν αποτύχει.

Το σύμπαν των παραδοσιακών εικόνων είναι μαγικό, είναι ένα

σύμπαν που μεταφέρει μύθους και, αν εντούτοις αλλάζει διαρκώς, αυτό συμβαίνει χάρη σε μια αθέλητη σύμπτωση, ένα ατύχημα. Είναι ένα προϊστορικό σύμπαν. Μόνον από τότε που –πριν από περίπου 4.000 χρόνια– αναδύθηκαν τα γραμμικά κείμενα και μαζί μ' αυτά η εννοιακή, ιστορική συνείδηση, μόνον από τότε μπορούμε δικαιολογημένα να κάνουμε λόγο για «ιστορία των εικόνων». Κι αυτό γιατί μόνο τότε η φαντασία τίθεται στην υπηρεσία (και εντός της αντιφατικότητας) της εννοιακής σκέψης, και μόνο τότε οι δημιουργοί εικόνων πασχίζουν για τη δημιουργία «πρωτοτύπων», για τη συνειδητή εισαγωγή νέων συμβόλων, για την παραγωγή πληροφορίας. Τότε μόνον η σύμπτωση [Zufall] δεν αντιμετωπίζεται πλέον ως ατύχημα [Unfall] αλλά ως έμπνευση [Einfall]. Οι εικόνες της ιστορίας μας έχουν μολυνθεί από κείμενα, εικονογραφούν κείμενα, και η φαντασία των εικονοποιών μας έχει μολυνθεί από την εννοιακή σκέψη – προσπαθεί να αποτυπώσει διαδικασίες.

Το σύμπαν των παραδοσιακών εικόνων, στο οποίο δεν ρίχνουν ακόμη τη σκιά τους τα κείμενα, είναι ένας κόσμος μαγικών εμπράγματων καταστάσεων. Ένας κόσμος της αιώνιας επιστροφής του ίδιου, στην οποία τα πάντα σημασιοδοτούν τα πάντα και τα πάντα σημασιοδοτούνται από τα πάντα: ένας κόσμος πλήρης σημασιών, πλήρης «θεών». Και διαμέσου αυτού του κόσμου που είναι πλήρης σημασιών βιώνει ο άνθρωπος την περιβάλλουσα κατάσταση. Τούτος είναι ο ψυχικός τόνος της ζωής στον χώρο της φαντασίας: όλα είναι έμφορτα σημασιών και όλα πρέπει να ειρηνεύσουν. Είναι ο ψυχικός τόνος της ενοχής και της εξιλέωσης.

Με μια πρώτη ματιά, οι τεχνικές εικόνες μοιάζουν με τις εν λόγω προϊστορικές εικόνες. Ωστόσο, βρίσκονται σε ένα εντελώς διαφορετικό επίπεδο της συνείδησης, και η ζωή στο επίπεδό τους εκδηλώνεται σε έναν εντελώς διαφορετικό ψυχικό τόνο. Η εικονοσύνθεση είναι κάτι εντελώς διαφορετικό από τη φαντασία, κάτι ριζικά καινούργιο, και γι' αυτήν πρέπει να γίνει λόγος.

3. Συγκεκριμενοποιώ [Konkretisieren]

Σύμφωνα με το μοντέλο της ιστορίας του πολιτισμού που προτείναμε, βρισκόμαστε στη φάση της ανόδου από τη μονοδιάστατη ιστορία σε μια νέα βαθμίδα μηδενικής διάστασης, την οποία ονομάζουμε «μεταϊστορία» ελλείψει ενός πιο θετικού χαρακτηρισμού. Τα οδηγητικά νήματα που έως τώρα τακτοποιούσαν το σύμπαν σε επίπεδο διαδικασιών και τις έννοιες στο επίπεδο των κρίσεων βρίσκονται σε φάση αποδιάρθρωσης, ενώ το σύμπαν αρχίζει να αποσυντίθεται σε κβάντα και οι κρίσεις σε δυαδικά ψηφία πληροφοριών. Ασφαλώς, αυτά τα οδηγητικά νήματα αρχίζουν να αποδιαρθρώνονται επειδή τα ακολουθήσαμε έως τον πυρήνα του σύμπαντος και της συνείδησης. Στον πυρήνα του σύμπαντος τα μόρια δεν θέλουν πλέον να υπακούουν στα οδηγητικά νήματα (για παράδειγμα στις αιτιακές αλυσίδες) και αρχίζουν να πετούν με υψηλή ταχύτητα παράγοντας συριγμούς. Και στον πυρήνα της συνείδησής μας βρισκόμαστε στη φάση κατά την οποία αποφλοιώνουμε την ποσοτικά μετρήσιμη κοκκώδη δομή της σκέψης, της βούλησης και της αίσθησής μας (για παράδειγμα τον προτασιακό λογισμό, τη θεωρία των αποφάσεων και τον υπολογισμό του πράττειν σε πραξεολογικές μονάδες). Τούτο σημαίνει: η γραμμικότητα αποσυντίθεται «αυθόρμητα» και όχι επειδή αποφασίσαμε να απορρίψουμε τα οδηγητικά νήματα. Συνεπώς, δεν μας απέμεινε τίποτε άλλο παρά να τολμήσουμε το άλμα στο καινούργιο.

Πρόκειται πράγματι για ένα τόλμημα. Καθώς τα κύματα αποσυντίθενται σε σταγόνες, οι κρίσεις σε δυαδικά ψηφία και οι πράξεις σε πραξεολογικές μονάδες, διανοίγεται μια άβυσσος, η άβυσσος των διαστημάτων που χάσκουν ανάμεσα στα σημειακά στοιχεία και του αδιάστατου των ίδιων των σημειακών στοιχείων, τα οποία είναι ως εκ τούτου μη μετρήσιμα. Σε ένα τέτοιο κενό και αφηρημένο σύμπαν δεν μπορεί να ζήσει κανείς με μια τέτοια αποσυντεθειμένη και αφηρημένη συνείδηση. Για να καταφέρει να ζήσει, πρέπει κανείς να προσπαθήσει να συγκεκριμενοποιήσει το σύμπαν και τη συνείδηση. Πρέπει να προσπαθήσει να πυκνώσει τα σημειακά στοιχεία, για να τα καταστήσει εκ νέου συγκεκριμένα (εννοήσιμα, παραστάσιμα, πραγματεύσιμα). Αυτό το πρόβλημα της συμπλήρωσης των κενών διαστημάτων, της ολοκλήρωσης των απειροστών, της υπέρβασης των διαφορικών έχει ήδη λυθεί από τους εφευρέτες του λογισμού τον 17ο αιώνα. Τότε όμως στο επίκεντρο βρισκόταν ένα πρόβλημα μεθοδολογικό, ενώ σήμερα το βασικό πρόβλημα έχει γίνει υπαρξιακό, έχει γίνει ζήτημα ζωής και θανάτου. Προτείνω να θεωρήσουμε τις τεχνικές εικόνες ως απάντηση σ' αυτό ακριβώς το πρόβλημα.

Οι τεχνικές εικόνες είναι μια έκφραση της προσπάθειας να πυκνώσουμε πάνω σε επιφάνειες τα σημειακά στοιχεία που βρίσκονται γύρω μας και στη συνείδησή μας, έτσι ώστε να καλύψουμε τα κενά διαστήματα που χάσκουν ανάμεσά τους. Είναι, επίσης, μια έκφραση της προσπάθειας να τοποθετήσουμε σε εικόνες στοιχεία όπως τα φωτόνια και τα ηλεκτρόνια, αφενός, και δυαδικά ψηφία πληροφοριών αφετέρου. Κάτι τέτοιο δεν μπορούν να το καταφέρουν ούτε τα χέρια ούτε τα μάτια ούτε τα δάχτυλα. Κι αυτό γιατί τα στοιχεία δεν είναι ούτε απτά ούτε ορατά ούτε εννοήσιμα. Γι' αυτόν τον λόγο πρέπει να επινοηθούν συσκευές που να μπορούν για λογαριασμό μας να συλλαμβάνουν το ασύλληπτο, να φαντάζονται το αόρατο, να εννοούν το μη εννοήσιμο. Αυτές οι συσκευές πρέπει να είναι εφοδιασμένες με πλήκτρα, για να είναι ελέγξιμες από εμάς. Οι συσκευές είναι προϋπόθεση για την παραγωγή των τεχνικών εικόνων. Όλα τα άλλα έπονται.

Οι συσκευές είναι άκαμπτα μορφώματα: δεν πρέπει κανείς να τις συλλάβει ανθρωπομορφικά, όσο κι αν μπορούν να προσομοιώνουν τις ανθρώπινες νοητικές λειτουργίες. Γι' αυτές δεν υπάρχουν

καθόλου προβλήματα με τα σημειακά στοιχεία: δεν θέλουν ούτε να τα συλλάβουν ούτε να τα αναπαραστήσουν ούτε να τα εννοήσουν. Γι' αυτές τα σημειακά στοιχεία σχηματίζουν απλώς ένα πεδίο δυνατοτήτων για τη δική τους λειτουργία. Κάτι που εμείς δύσκολα μπορούμε να φανταστούμε (όπως, για παράδειγμα, ένα μαγνητικό πεδίο από το οποίο απομακρύνθηκαν τα ρινίσματα σιδήρου), γι' αυτές δεν είναι παρά μια απλή δυνατότητα λειτουργίας. Με την ίδια λογική, την επίδραση των φωτονίων πάνω σε μόρια νιτρικού αργύρου τη μετατρέπουν στα τυφλά σε φωτογραφίες. Κι αυτό ασφαλώς είναι η τεχνική εικόνα: μια τυφλά συγκεκριμενοποιημένη δυνατότητα, ένα αόρατο που κατέστη ορατό στα τυφλά.

Η παραγωγή των τεχνικών εικόνων πραγματοποιείται σε ένα πεδίο δυνατοτήτων: τα σημειακά στοιχεία «αυτά καθ' εαυτά» δεν είναι τίποτε άλλο από δυνατότητες, από τις οποίες κάτι αναδύεται συμπτωματικά. «Δυνατότητα» είναι, με άλλα λόγια, η «στόφα» του αναδυόμενου σύμπαντος και της αναδυόμενης συνείδησης. «We are made on such stuff dreams are made on» [«είμαστε φτιαγμένοι από τη στόφα των ονείρων»]. Οι δύο ορίζοντες του «δυνατού» είναι το «αναγκαίο» και το «αδύνατο». Καθ' οδόν προς το «αναγκαίο» το δυνατό καθίσταται πιθανό, ενώ καθ' οδόν προς το «αδύνατο» καθίσταται απίθανο. Ως εκ τούτου, η χαρακτηριστική για το αναδυόμενο σύμπαν μαθηματική γνώση είναι ο λογισμός των πιθανοτήτων. Από τώρα και στο εξής, οι έννοιες του «αληθούς» και του «ψευδούς» χαρακτηρίζουν μονάχα απρόσιτους ορίζοντες: πρόκειται για μια επανάσταση που δεν περιορίζεται μονάχα στο πεδίο της επιστημολογίας, αλλά εκτείνεται και στα πεδία της οντολογίας, της ηθικής και της αισθητικής.

Το «πιθανό» και το «απίθανο» είναι πληροφοριακές έννοιες, ενώ η «πληροφορία» μπορεί να οριστεί ως μια απίθανη κατάσταση: όσο πιο απίθανο είναι κάτι τόσο πιο πλούσιο σε πληροφορία. Σύμφωνα με το Δεύτερο Αξίωμα της Θερμοδυναμικής, το αναδυόμενο σημειακό σύμπαν τείνει σε όλο και πιθανότερες καταστάσεις, σε αποσύνθεση πληροφορίας [Desinformation], δηλαδή σε μια όλο

και μεγαλύτερη ισοκατανομή των σημειακών στοιχείων, μέχρι που αυτά στο τέλος χάνουν κάθε «μορφή». Το τελευταίο στάδιο, ο θερμικός θάνατος, είναι μια πιθανή διασπορά στα όρια της αναγκαιότητας· αυτό το στάδιο μπορεί να υπολογιστεί εκ των προτέρων με βαθμό πιθανότητας που βρίσκεται στα όρια της βεβαιότητας.

Προς το παρόν, πάντως, δεν έχουμε φτάσει ακόμη σ' αυτό το στάδιο. Αντίθετα: παντού στο σύμπαν μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι απίθανες καταστάσεις έχουν ανακύψει και εξακολουθούν να ανακύπτουν, είτε πρόκειται για σπειροειδή νεφελώματα είτε για ζώντα κύτταρα είτε για ανθρώπινους εγκεφάλους. Τέτοιες πληροφοριακές καταστάσεις χρωστούν τη γένεσή τους σε μια απίθανη σύμπτωση, σε «εσφαλμένες» αποκλίσεις από την καθολική τάση προς την εντροπία. Αυτό επιτρέπει την εξής περιπετειώδη υπόθεση: ένας αρκετά μεγάλος ηλεκτρονικός υπολογιστής θα μπορούσε, θεωρητικά, να «μελλοντοποιήσει» (να υπολογίσει εκ των προτέρων) όλες τις απίθανες καταστάσεις που έχουν ήδη εμφανιστεί, που ετοιμάζονται να εμφανιστούν και που εξακολουθούν να εμφανίζονται, δηλαδή όλα όσα συμβαίνουν ανάμεσα στη «Μεγάλη Έκρηξη» [«Big Bang»] και τον «θερμικό θάνατο», συμπεριλαμβανομένου και του κειμένου που που γράφουμε εδώ συμπεριλαμβανομένου και του ίδιου του υπολογιστή. Προς τούτο θα έπρεπε ο υπολογιστής να έχει αποθηκεύσει στη μνήμη του το πρόγραμμα που περιέχεται στη «Μεγάλη Έκρηξη». Ωστόσο, η δυσκολία για την κατασκευή ενός τέτοιου υπολογιστή δεν έγκειται καθόλου στην κυριολεκτικά αστρονομική μάζα δυνατοτήτων που συγκλίνουν ώστε να παραχθούν καταστάσεις όπως σπειροειδή νεφελώματα, έμβια κύτταρα ή ανθρώπινοι εγκέφαλοι. Η δυσκολία έγκειται πολύ περισσότερο στο ότι ο υπολογιστής, εκτός του προγράμματος της «Μεγάλης Έκρηξης», θα έπρεπε να περιέχει και όλα τα λάθη αυτού του προγράμματος· με άλλα λόγια, θα έπρεπε να είναι μεγαλύτερος από το σύμπαν το ίδιο. Έχουμε εδώ ένα παράδειγμα για την άβυσσο στην οποία είναι έτοιμη να πέσει η νέα ψηφιοποιούσα και συν-ψηφίζουσα συνείδηση.

Ωστόσο, τέτοιες ιλιγγιώδεις εικασίες επιτρέπουν να προσεγγίσουμε περαιτέρω την πρόθεση με την οποία εφευρέθηκαν οι εικονοποιητικές συσκευές: δηλαδή, για να παραγάγουν απίθανες, πληροφοριακές καταστάσεις, για να συμπυκνώσουν το αόρατο δυνατό στο επίπεδο του ορατού απίθανου. Κατά συνέπεια, οι συσκευές περιέχουν προγράμματα τα οποία αντιτίθενται στο πρόγραμμα του σημειακού σύμπαντος. Κι αυτό γιατί οι συσκευές είναι ανθρώπινα προϊόντα και ο άνθρωπος είναι ένα ον ταγμένο στον αγώνα κατά της αμείλικτης τάσης του σύμπαντος προς την απώλεια πληροφορίας. Από τότε που ο άνθρωπος έτεινε τα χέρια του προς τον αισθητό βιόκοσμο, προκειμένου να τον ακινητοποιήσει, επιχειρεί να αποτυπώσει πληροφορίες στην περιβάλλουσα κατάστασή του. Η απάντησή του στον «θερμικό θάνατο» και τον θάνατο εν γένει είναι: «παραγωγή πληροφορίας». Και από τούτη την ανθρώπινη επιδίωξη αθανασίας προέκυψαν, μεταξύ άλλων, οι συσκευές. Στόχος τους είναι να παράγουν, να διατηρούν και να μεταδίδουν πληροφορίες. Εάν το δούμε έτσι, οι τεχνικές εικόνες αποτελούν τεχνητές λίμνες πληροφοριών, οι οποίες βρίσκονται στην υπηρεσία της αθανασίας μας.

Υπάρχει όμως μια παράξενη εσωτερική διαλεκτική, μια αντίφαση σε αυτό το εγχείρημα. Οι συσκευές είναι προγραμματισμένες να παράγουν απίθανες καταστάσεις. Αυτό σημαίνει όμως ότι οι εν λόγω απίθανες καταστάσεις περιλαμβάνονται στο πρόγραμμά τους και μάλιστα όχι ως «σφάλματα», όπως στο πρόγραμμα του σύμπαντος, αλλά ως καταστάσεις που στην πορεία πραγμάτωσης του προγράμματος καθίστανται όλο και πιο πιθανές, εσκεμμένες. Όποιος γνωρίζει το πρόγραμμα των συσκευών μπορεί να τις προβλέψει, και δεν χρειάζεται γι' αυτό κάποιον «μεταφυσικό ηλεκτρονικό υπολογιστή», όπως στις παραπάνω ιλιγγιώδεις εικασίες. Κάθε τηλεθεατής μπορεί λίγο-πολύ να προβλέπει το πρόγραμμα της επόμενης εβδομάδας. Τούτο σημαίνει με άλλα λόγια: οι εικόνες που παράγονται από συσκευές βάσει προγράμματος, αν τις δούμε από τη σκοπιά του σύμπαντος, είναι βέβαια απίθανες (θα χρειάζο-

νταν δισεκατομμύρια χρόνια για να δημιουργηθεί μια φωτογραφία «αφ' εαυτής» και χωρίς κάποια συσκευή), όμως από τη σκοπιά του παραλήπτη είναι πιθανές, δηλαδή περιέχουν μικρό πληροφοριακό φορτίο. Έτσι, για τους παραλήπτες των τεχνικών εικόνων –κατά κάποιον τρόπο πίσω από την πλάτη τους– μεταβάλλεται σε εντροπία αυτό ακριβώς που στις συσκευές ήταν προγραμματισμένο ως αρνητική εντροπία.

Τούτη η αντίφαση που είναι εγγενής στις συσκευές, οφείλεται στο γεγονός ότι λειτουργούν με την ίδια μέθοδο με την οποία λειτουργεί και το σύμπαν, δηλαδή αυτόματα. Τα προγράμματά τους είναι παίγνια –στα οποία οι δυνατότητες τυχαίνει να συμπίπτουν–, προγραμματισμένα συμβεβηκότα. Η διαφορά μεταξύ των συσκευών και του σύμπαντος είναι ότι οι συσκευές σταματούν να λειτουργούν σε ένα προγραμματισμένο συμβεβηκός (για παράδειγμα, σε μια φωτογραφία μιας πλήρως αυτοματοποιημένης δορυφορικής συσκευής), ενώ το σύμπαν εξακολουθεί να εξελίσσεται πέραν του προγραμματισμένου συμβεβηκότος και μάλιστα λειτουργεί κινούμενο προς τον θερμικό θάνατο. Αυτός είναι, άλλωστε, ο ορισμός του «αυτοματισμού»: ένας αυτοκινούμενος συν-ψηφισμός συμπτώσεων, από τις οποίες εξαλείφθηκε η ανθρώπινη πρωτοβουλία, και ένα σταμάτημα αυτής της κίνησης στις πληροφοριακές καταστάσεις που έχουν προκληθεί σκόπιμα από τον άνθρωπο. Η διαφορά μεταξύ της συσκευής και του σύμπαντος, ως εκ τούτου, είναι ότι η συσκευή βρίσκεται υπό τον έλεγχο του ανθρώπου. Αυτό, όμως, δεν μπορεί να εξακολουθήσει να συμβαίνει σε βάθος χρόνου: μακροπρόθεσμα η συσκευή ως αυτόματο πρέπει να «χειραφετηθεί» από τον άνθρωπο. Αυτός ακριβώς είναι ο λόγος για τον οποίο η αρνητική εντροπία της μετατρέπεται σε εντροπία.

Ο κίνδυνος που παραμονεύει στον αυτοματισμό, δηλαδή ότι οι συσκευές εξακολουθούν να λειτουργούν ακόμη και όταν έχει επιτευχθεί η επιδιωκόμενη πληροφοριακή κατάσταση και ότι κινούνται ασταμάτητα προς μη σκόπιμες καταστάσεις (όπως για παράδειγμα οι συσκευές των θερμοπυρηνικών εξοπλισμών): αυτή είναι

η πραγματική πρόκληση για τους δημιουργούς των τεχνικών εικόνων. Αυτοί οι δημιουργοί θα ονομαστούν εδώ «εικονοσυνθέτες», προκειμένου να τους διακρίνουμε από τους δημιουργούς των παραδοσιακών εικόνων και να αντιδιαστείλουμε την εικονοσύνθεση από τη φαντασία. Πρόκειται για ανθρώπους που πατούν τα πλήκτρα μιας συσκευής, προκειμένου να τη σταματήσουν σε μια πληροφοριακή κατάσταση που επιδίωξαν οι ίδιοι (σε μια ειδική τεχνική εικόνα)· πρόκειται για ανθρώπους που επιδιώκουν να ελέγχουν τη συσκευή παρ' όλο τον αυτοματισμό της, χαρακτηριστικό του οποίου είναι η ολοένα και μεγαλύτερη αυτονομία, έτσι ώστε να διατηρούν την ανθρώπινη ικανότητα κυριαρχίας επί της συσκευής. Οι εικονοσυνθέτες είναι άνθρωποι που επιχειρούν να στρέψουν τις αυτόματες συσκευές κατά του αυτοματισμού. Χωρίς αυτόματες συσκευές δεν μπορούν να συνθέτουν εικόνες, μια και η πρώτη «ύλη» της συνθετικής-τεχνικής φαντασίας, τα σημειακά στοιχεία, χωρίς τα πλήκτρα των συσκευών δεν είναι ούτε ορατά ούτε απτά ούτε εννοήσιμα. Δεν μπορούν όμως, επίσης, να παραδώσουν τη συνθετική-τεχνική φαντασία στις αυτόματες συσκευές, καθώς οι τεχνικές εικόνες που παράχθηκαν κατ' αυτόν τον τρόπο είναι «πλεοναστικές», δηλαδή καταστάσεις προβλέψιμες με βάση το πρόγραμμα της συσκευής, χωρίς πληροφοριακό φορτίο.

Τούτο το καθήκον, που ανατίθεται στους εικονοσυνθέτες από την εσωτερική αντίφαση των αυτόματων συσκευών, είναι το ίδιο αντιφατικό. Αν κοιτάξει κανείς, για παράδειγμα, τη χειρονομία ενός φωτογράφου καθώς χειρίζεται τη μηχανή του, και τη συγκρίνει με τις κινήσεις μιας πλήρως αυτοματοποιημένης φωτογραφικής μηχανής (για παράδειγμα στους δορυφόρους), τότε μπαίνει στον πειρασμό να υποτιμήσει το προς εκτέλεση έργο. Φαίνεται δηλαδή ότι η πλήρως αυτοματοποιημένη φωτογραφική μηχανή τραβά διαρκώς φωτογραφίες κατά σύμπτωση, ενώ ο φωτογράφος πατά το πλήκτρο της φωτογράφισης μόνον όταν μπροστά του βρίσκεται η κατάσταση που επιδίωκε. Αν κοιτάξει, όμως, κανείς το πράγμα από πιο κοντά, τότε διαπιστώνει ότι η χειρονομία του φωτογράφου

κατά κάποιον τρόπο πραγματοποιείται στο «εσωτερικό» του προγράμματος της συσκευής. Η συσκευή, βεβαίως, κάνει ό,τι θέλει ο φωτογράφος, όμως ο φωτογράφος μπορεί να θελήσει μονάχα ό,τι μπορεί να κάνει η μηχανή. Συνεπώς, όλες οι εικόνες που παράγονται από τον φωτογράφο πρέπει να περιλαμβάνονται στο πρόγραμμα της συσκευής και, σύμφωνα με τον προηγηθέντα συλλογισμό, είναι «προβλέψιμες», μη πληροφοριακές εικόνες. Τούτο σημαίνει ότι όχι μόνον η χειρονομία αλλά και η πρόθεση του φωτογράφου είναι λειτουργίες της συσκευής. Και όμως, η πλήρως αυτοματοποιημένη φωτογράφιση πρέπει να διακρίνεται σαφώς από τη φωτογράφιση ενός εικονοσυνθέτη, επειδή στη δεύτερη περίπτωση μια ανθρώπινη πρόθεση αντιμάχεται τον αυτοματισμό της συσκευής εκ των ένδον, εκκινώντας από τη λειτουργία της συσκευής.

Η χειρονομία στην οποία οι τεχνικές εικόνες οφείλουν τη γένεσή τους είναι διπλά αντιφατική. Πρώτα κατασκευάζονται συσκευές προορισμένες να παράγουν αυτομάτως πληροφοριακές καταστάσεις. Και καθώς αυτό αποδεικνύεται αντιφατικό, οι εικονοσυνθέτες προσπαθούν να αναστρέψουν αυτή την αυτόματη παραγωγή, κινούμενοι σε κατεύθυνση αντίθετη προς τον αυτοματισμό, όπου καθίσταται σαφές ότι αυτή η προσπάθεια αφ' εαυτής κινείται στο πλαίσιο της αυτόματης συσκευής. Οι τεχνικές εικόνες είναι αποτελέσματα αυτής της διπλής εσωστρεφούς χειρονομίας, αποτελέσματα ενός περίπλοκου αγώνα μεταξύ όσων εφευρίσκουν και όσων ελέγχουν τις συσκευές, μιας συνεργασίας μεταξύ αμφοτέρων, ενός αγώνα και μιας συνεργασίας μεταξύ συσκευών και ανθρώπων. Πρόκειται για δραματικές εικόνες.

Αν, τώρα, συγκρίνει κανείς αυτή τη χειρονομία με εκείνη της παραδοσιακής κατασκευής εικόνων (όπως αυτή περιγράφηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο), διαπιστώνει ότι πρόκειται για χειρονομίες που λαμβάνουν χώρα σε δύο τελείως διαφορετικά επίπεδα. Στις τεχνικές εικόνες το ζητούμενο είναι να προγραμματιστεί πρώτα ο συν-ψηφισμός των σημειακών στοιχείων και στη συνέχεια να αποπρογραμματιστεί, έτσι ώστε αυτά να συμπυκνωθούν σε πλη-

ροφοριακές καταστάσεις. Πρόκειται για μια χειρονομία που εκτυλίσσεται στο σημειακό σύμπαν, κατά την οποία τα ακροδάχτυλα πιέζουν τα πλήκτρα των συσκευών, και η δομή αυτής της χειρονομίας είναι τόσο σημειακή όσο και η δομή του σύμπαντος, καθώς αποτελείται από σαφείς και ευκρινείς μικροχειρονομίες. Η πρόθεση αυτής της χειρονομίας είναι να δημιουργήσει δισδιάστατες εικόνες από σημειακά στοιχεία. Να αναδυθεί από το αδιάστατο στο δισδιάστατο· από την άβυσσο των κενών διαστημάτων στην επιφάνεια, από το πιο αφηρημένο στο κατά τα φαινόμενα συγκεκριμένο. «Κατά τα φαινόμενα», μια και στην πραγματικότητα είναι αδύνατο τα σημεία να συμπυκνωθούν σε επιφάνειες. Εφόσον μια επιφάνεια αποτελείται από απείρως πολλά σημεία, θα έπρεπε απείρως πολλά σημεία να πυκνωθούν προκειμένου να παραχθούν πραγματικές επιφάνειες. Ως εκ τούτου, η χειρονομία των εικονοσυνθετών μπορεί να παράγει μονάχα κατά τα φαινόμενα εικόνες, δηλαδή επιφάνειες που στην πραγματικότητα είναι γεμάτες από κενά διαστήματα, διάστικτες επιφάνειες. Οι εικονοσυνθέτες πρέπει να αρκεστούν σε κατά τα φαινόμενα επιφάνειες, με οφθαλμαπάτες [trompe l'œil].

Η χειρονομία του εικονοσυνθέτη, εκκινώντας από το σημείο [Punkt], κατευθύνεται προς μια επιφάνεια που ποτέ δεν μπορεί να φτάσει, ενώ η χειρονομία τού παραδοσιακού εικονοποιού εκκινεί από τον κόσμο των αντικειμένων και κατευθύνεται προς μια πραγματική επιφάνεια. Η πρώτη χειρονομία προσπαθεί να συγκεκριμενοποιήσει (να επιστρέψει από την έσχατη αφαίρεση σε αυτό που μπορεί να αναπαρασταθεί), η δεύτερη χειρονομία προβαίνει σε αφαίρεση (παίρνει αποστάσεις από την περιβάλλουσα κατάσταση). Η πρώτη χειρονομία εκκινεί από τον υπολογισμό, η δεύτερη από τη χειροπιαστή περιβάλλουσα κατάσταση. Εν ολίγοις, εδώ έχουμε να κάνουμε με δύο τελείως διαφορετικά διαρθρωμένες επιφάνειες, στραμμένες προς αντίθετες κατευθύνσεις, ακόμη και αν φαίνονται να συγχέονται η μία εντός της άλλης (όπως για παράδειγμα η επιδερμίδα και η ανώτερη στιβάδα του δέρματος). Εάν

κάποιος, ως εκ τούτου, κάνει λόγο για τη «σημασία» των εικόνων και την αποκωδικοποίησή τους, πρέπει να έχει συνείδηση ότι η σημασία των τεχνικών εικόνων πρέπει να αναζητηθεί αλλού και όχι εκεί όπου αναζητείται η σημασία των παραδοσιακών εικόνων.

Η αποκωδικοποίηση των τεχνικών εικόνων είναι ένα έργο το οποίο, για λόγους που χρήζουν συζήτησης παρακάτω, δεν το έχουμε ακόμη φέρει σε πέρας. Για όσον καιρό, όμως, δεν είμαστε σε θέση να κάνουμε κάτι τέτοιο, παραμένουμε εκτεθειμένοι στη γοητεία τους και προγραμματιζόμαστε να εκδηλώνουμε μια μαγικοτελετουργική συμπεριφορά. Η κριτική πρόσληψη των τεχνικών εικόνων απαιτεί ένα επίπεδο συνείδησης αντίστοιχο με εκείνο που καθιστά δυνατή τη δημιουργία τους. Το συνακόλουθο ερώτημα είναι εάν, ως κοινωνία, είμαστε σε θέση να επιτύχουμε ένα τέτοιο επίπεδο συνείδησης. Και για να εστιάσουμε σ' αυτό το ερώτημα, είναι αναγκαίο να στοχαστούμε το παροντικό ενδοκόσμιο Είναι μας, τον παροντικό τρόπο συμπεριφοράς μας.

4. Πληκτρολογώ [Tasten]

Ο κόσμος που μετά την αφαίρεση όλων των οδηγητικών νημάτων αποσυντίθεται σε σημειακά στοιχεία οφείλει να συμπυκνωθεί, προκειμένου να καταστεί ξανά κατάλληλος για βίωση, γνώση και χειρισμό. Αυτή είναι η στράτευση των εικονοσυνθετών. Όμως τα σημειακά στοιχεία που πρέπει να συμπυκνωθούν δεν είναι ούτε απτά ούτε ορατά ούτε εννοήσιμα: δεν μπορούμε να τα αδράξουμε συμπυκνώνοντάς τα, παρά μόνο με τη βοήθεια μηχανισμών οι οποίοι μπορούν να επέμβουν στους σωρούς των σημείων. Αυτοί οι μηχανισμοί ονομάζονται πλήκτρα. Παρ' όλο που εδώ και πολύ καιρό είμαστε εξοικειωμένοι με πλήκτρα και τα χρησιμοποιούμε ως επί το πλείστον ασυλλόγιστα, απέχουμε ωστόσο παρασάγγας από το να τα κατανοήσουμε πλήρως. Εάν λοιπόν θέλουμε να εννοήσουμε με ποιον τρόπο είμαστε παρόντες στον κόσμο καθώς πιέζουμε τα πλήκτρα με τα ακροδάχτυλα, τότε πρέπει να εξετάσουμε εκ του σύνεγγυς αυτό το πάτημα των κουμπιών.

Τα πλήκτρα είναι πανταχού παρόντα. Οι διακόπτες φωτισμού φωτίζουν σκοτεινούς χώρους εν ριπή οφθαλμού, ο κινητήρας του αυτοκινήτου παίρνει μπρος μόλις στρέψουμε ένα κλειδί, και το πάτημα ενός κουμπιού μιας φωτογραφικής μηχανής προκαλεί την άμεση λήψη μιας φωτογραφίας. Αυτό που εν πρώτοις προκαλεί εντύπωση σ' όλα αυτά είναι το γεγονός ότι τα πλήκτρα κινούνται σε έναν χρόνο αταίριαστο με την ανθρώπινη καθημερινότητα, σε έναν χρόνο για τον οποίο ισχύουν άλλες τάξεις μεγέθους. Κι αυτό γιατί τα πλήκτρα κινούνται στο απειροστικό σύμπαν των σημειακών στοιχείων, στη σφαίρα του απείρως μικρού, εκεί όπου ο χρόνος αναφλέγεται αστραπιαία. Το δεύτερο χαρακτηριστικό στοιχείο των πλήκτρων που προκαλεί εντύπωση είναι το γεγονός ότι πραγματοποιούν τη μετάβαση από το απείρως μικρό στις ανθρώπινες τάξεις μεγέθους, καθώς και στα γιγαντιαία μεγέθη. Ένα πάτημα του διακόπτη φωτισμού πραγματοποιεί τη μετάβαση από το σύμπαν των ηλεκτρονίων στο πεδίο όπου ο άνθρωπος είναι το μέτρο όλων των πραγμάτων. Και το πάτημα ενός άλλου διακόπτη μπορεί να ανατινάξει βουνά ή να προκαλέσει το τέλος της ανθρωπότητας. Τα πλήκτρα, συνεπώς, είναι μηχανισμοί οι οποίοι λειτουργούν σαν γέφυρα πάνω από το περίφημο σάντουιτς, η δομή του οποίου δηλώνει ότι ο κόσμος διαρθρώνεται σε τρία στρώματα, την πυρηνική, την ανθρώπινη και την αστρονομική διάσταση.

Συχνά, τα πλήκτρα δεν είναι μεμονωμένα κουμπιά, αλλά σχηματίζουν πληκτρολόγια, από τα οποία μπορεί κανείς να επιλέξει. Εάν πιέσω ένα κουμπί που έχω επιλέξει στο πληκτρολόγιο της τηλεόρασής μου, τότε θα εμφανιστεί αμέσως στην οθόνη η εικόνα που επέλεξα μεταξύ εκείνων που μου ήταν διαθέσιμες. Παρά το ότι τα πλήκτρα κινούνται γοργά σε μια μικρή διάσταση, κατώτερη του ανθρώπου, βρίσκονται πάντα στην υπηρεσία της ανθρώπινης ελευθερίας. Η γενιά που δεν μεγάλωσε με πληκτρολόγια υπολογιστών μπορεί ακόμη να βιώσει σ' αυτά το φασματικό και το μαγικό στοιχείο. Ενόσω τα ακροδάχτυλά μου αγγίζουν επιλεκτικά τα πλήκτρα της γραφομηχανής μου για να γράψω το παρόν κείμενο, πραγματοποιώ ένα θαύμα. Τεμαχίζω τις σκέψεις μου σε λέξεις, τις λέξεις σε γράμματα και ύστερα επιλέγω τα πλήκτρα που αντιστοιχούν στα γράμματα. «Ψηφιοποιώ» τις σκέψεις μου. Κατόπιν, πάνω στο φύλλο χαρτιού που βρίσκεται απλωμένο στη γραφομηχανή εμφανίζονται τα συγκεκριμένα γράμματα, καθένα ξεχωριστό, σαφές και διακριτό, για να σχηματίσουν παρ' όλα αυτά ένα γραμμικό κείμενο. Η γραφομηχανή «συν-ψηφίζει» αυτό που εγώ υπολόγισα ανάγοντάς το σε ψηφία. Καταφέρνει να συμπυκνώσει σε σειρές σημειακά στοιχεία. Κι αυτό είναι ένα θαύμα, το οποίο μάλιστα συμβαίνει παρ' όλο που η όλη διαδικασία είναι διαφανής. Μπορώ, ασφαλώς, να παρατηρήσω ότι κάθε πλήκτρο που κτυπώ θέτει σε

κίνηση έναν μοχλό ο οποίος αποτυπώνει στη σελίδα το επιθυμητό γράμμα, ενώ ο κύλινδρος της γραφομηχανής προχωρεί ώστε να δημιουργήσει χώρο για το επόμενο γράμμα. Παρ' όλο που η διαδικασία, όπως την περιγράφουμε, είναι διαφανής, δεν είναι απαλλαγμένη από το αίσθημα του αλλόκοτου.

Ας λάβουμε υπόψη μας ότι τέτοιες μηχανικές γραφομηχανές δεν είναι παρά αρχαϊκά πληκτρολόγια. Στα προγράμματα επεξεργασίας κειμένου, αντίθετα, το γράψιμο με το πάτημα του πλήκτρου εδώ και καιρό έχει καταστεί αδιαφανής διαδικασία, μια εξέλιξη που συντελείται μέσα σ' ένα μαύρο κουτί, όπου ο πληκτρολογών δεν έχει οπτική πρόσβαση. Η συσκευή δεν είναι μηχανή: η μηχανική διάσταση έχει εξαφανιστεί. Εάν παρατηρήσει κανείς πώς συντίθενται οι εικόνες στις οθόνες των υπολογιστών μέσω πληκτρολόγησης, τότε μπορεί, κάνοντας φέρ' ειπείν μια ανασκόπηση, να αντικρίσει το θαύμα που συμβαίνει ακόμη και με το μηχανικό πάτημα των πλήκτρων: πρόκειται για το θαύμα του συν-ψηφισμού ψηφιοποιήσεων που έχουν προηγηθεί, ένα θαύμα στο οποίο οφείλουν τη γένεσή τους οι τεχνικές εικόνες.

Το ρήμα «ψηλαφώ» [tasten] σημαίνει κατ' αρχάς ψαχουλεύω στα τυφλά, με την ελπίδα να βρω κάτι συμπτωματικά. Πρόκειται για μια «ευρετική» διαδικασία. Πράγματι, αυτή είναι η μέθοδος με την οποία οι χιμπαντζήδες γράφουν στη γραφομηχανή, κάτι που σημαίνει ότι σε μια πολύ μακροπρόθεσμη προοπτική (μια προοπτική που μπορεί να προβληθεί στο μέλλον, σε μερικά δισεκατομμύρια χρόνια) μάλλον θα παραγάγουν κατά σύμπτωση το ίδιο κείμενο με αυτό που διαβάζετε τώρα. Δεν μπορώ, βέβαια, να ισχυριστώ ότι βιώνω το γράψιμο στη γραφομηχανή σαν να ψαχουλεύω στα τυφλά. Αντίθετα, είμαι πεπεισμένος ότι το κείμενό μου δεν είναι προϊόν μιας σύμπτωσης που κατέστη αναγκαία, αλλά ότι διαλέγω τα πλήκτρα μου εμπρόθετα. Καθώς γράφω έχω στη διάθεσή μου ένα «σύμπαν από αλφαριθμητικά σημεία» (πάνω από 45 πλήκτρα) και κάθε πάτημα πλήκτρου είναι για μένα συνέπεια μιας ελεύθερης απόφασης. Νιώθει κανείς τον πειρασμό να πει ότι σ' αυτό ακριβώς το σημείο διαφέρω από τον χιμπαντζή, κατά το ότι δηλαδή περιορίζω σκόπιμα στις ανθρώπινες χρονικές διαστάσεις τον αστρονομικό χρόνο ο οποίος είναι απαραίτητος για να γραφεί αυτό το κείμενο με την ευρετική μέθοδο, σύμφωνα με το παιχνίδι της σύμπτωσης. Διαφέρω από τον χιμπαντζή και από άλλους ηλίθιους κατά το ότι παράγω το ίδιο προϊόν μ' αυτούς, μόνο που το παράγω πολύ πιο γρήγορα. Πρόκειται για μια απομυθοποιημένη περιγραφή της ανθρώπινης ελευθερίας και αξιοπρέπειας.

Το πράγμα, ωστόσο, μπορεί να περιγραφεί και διαφορετικά. Ενώ ο χιμπαντζής, καθώς ψηλαφεί, βυθίζεται στο τυφλό παιχνίδι της σύμπτωσης και της αναγκαιότητας, εγώ «υπερβαίνω» [«transzendiere»] αυτό το παιχνίδι. Καθώς ψηλαφώ, βλέπω πέρα από το παιχνίδι (τη γραφομηχανή) και εστιάζω το βλέμμα μου στο κείμενο που πρέπει να γράψω. Δεν επιθυμώ σ' αυτό το σημείο να βουλιάξω στο φιλοσοφικό τέλμα που περιβάλλει το πρόβλημα της ελευθερίας, αυτή η θέαση πέρα από τα πραγματικά δεδομένα και με κατεύθυνση προς το δέον είναι· αντίθετα, θέλω να περιοριστώ στα πραγματικά δεδομένα. Ως εκ τούτου, επιθυμώ να θέσω το εξής ερώτημα: υπάρχει δυνατότητα να διακρίνω το κείμενο που έγραψε ο χιμπαντζής από το δικό μου, ακόμη και στην περίπτωση που ταυτίζονται γράμμα προς γράμμα; Είναι δυνατόν να ανακαλυφθεί πίσω από το κείμενό μου, σε διάκριση από το κείμενο του χιμπαντζή, μια αξιοθετική, πληροφοριακή πρόθεση; Εάν ναι, τότε η ανθρώπινη ελευθερία ή αξιοπρέπεια μπορεί να ιδωθεί ως η ειδοποιός ικανότητα πραγμάτωσης αξιών.

Το βασικό θέμα μας εν προκειμένω είναι η διάκριση ανάμεσα σε ανθρώπινες και τεχνητές διάνοιες, ανάμεσα σε πληροφορίες που παράχθηκαν εμπρόθετα και πληροφορίες που παράχθηκαν αυτόματα. Οι χιμπαντζήδες που γράφουν στη γραφομηχανή είναι χωρίς αμφιβολία εξαιρετικά πρωτόγονες τεχνητές διάνοιες. Είναι σπάνιοι, δαπανηροί και αργοί. Αντίθετα, τα προγράμματα επεξεργασίας κειμένου προσφέρονται σε αφθονία, είναι φθηνότερα και,

πάνω απ' όλα, πιο γρήγορα. Μπορεί κανείς, λοιπόν, άραγε να ξεχωρίσει ένα κείμενο που παράγεται από πρόγραμμα επεξεργασίας κειμένου από το ίδιο το δικό μου κείμενο, αν τα δύο κείμενα συμπίπτουν κατά γράμμα; Εάν θέτει κανείς το ερώτημα κατ' αυτόν τον τρόπο, αποδεικνύεται ότι ο επεξεργαστής κειμένου δεν πληκτρολογεί στα τυφλά, αλλά είναι προγραμματισμένος. Το κείμενο προβλέπεται από το πρόγραμμά του. Ο επεξεργαστής κειμένου δεν πληκτρολογεί «από καθαρή σύμπτωση», αλλά παίζει με τα διαθέσιμα πλήκτρα όπως ακριβώς παίζει κανείς ένα παιχνίδι με ζάρια· επομένως, δεν πληκτρολογεί σύμφωνα με μια «καθαρή» αλλά μια «κυβευτική» [«aleatorischen»] σύμπτωση («κύβος» [«alea»] = ζάρι). Το κείμενο του επεξεργαστή κειμένου είναι «μια επιτυχής κίνηση», μια προβλέψιμη σύμπτωση. Μπορεί κανείς να διακρίνει αυτή την επιτυχή κίνηση από το δικό μου κείμενο; Ή μήπως το δικό μου κείμενο είναι μια εξίσου επιτυχημένη κίνηση, μόνο που είναι διαφορετικά προγραμματισμένη;

Και ο χιμπαντζής, όμως, παίζει ζάρια. Μόνο που οι κανόνες που εφαρμόζει είναι πολύ χαλαροί. Κάθε συνδυασμός πλήκτρων τού είναι επιτρεπτός· γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο απαιτείται ένα τόσο μεγάλο διάστημα μέχρι να φτάσει στο σημείο να γράψει το δικό μου κείμενο. Μπορεί κανείς, άραγε, να πει για τον χιμπαντζή ότι είναι πιο «ελεύθερος» από τον επεξεργαστή κειμένου; Και ο δακτυλογράφος που πρόκειται να αντιγράψει το δικό μου κείμενο δεν παίζει επίσης ζάρια, μόνο που γι' αυτόν οι κανόνες είναι πολύ πιο αυστηροί, καθώς ακολουθεί το εκάστοτε υπόδειγμα πλήκτρο προς πλήκτρο; Έτσι ώστε ο χιμπαντζής να στέκεται στην «ανοικτή» πλευρά του παιχνιδιού με τα ζάρια, ενώ ο δακτυλογράφος στην «κλειστή»; Ίσως κατ' αυτόν τον τρόπο είναι δυνατόν να συγκροτηθεί μια ιεραρχία των προγραμμάτων, σύμφωνα με τον βαθμό της «ανοικτότητας» του καθενός: ο χιμπαντζής είναι «ο πιο ελεύθερος» γραφέας, ο δακτυλογράφος «ο πιο ανελεύθερος» και ο επεξεργαστής κειμένου βρίσκεται κάπου στη μέση. Όμως, πού βρίσκεται η δική μου θέση σ' αυτή την ιεραρχία; Είμαι, άραγε, «λιγό-

[illegible] ελεύθερος» από τον χιμπαντζή, αλλά «πιο ελεύθερος» από τον επεξεργαστή κειμένου; Και είναι δυνατόν η θέση μου αυτή να διαβαστεί μέσα από το κείμενό μου; Πρόκειται για μια δυσάρεστη ερώτηση, η οποία υπονομεύει τον ειδοποιό χαρακτήρα της ανθρώπινης ελευθερίας.

Ίσως, όμως, αυτός ο ειδοποιός χαρακτήρας μπορεί να διασωθεί με διαφορετικό τρόπο. Κι αυτό γιατί στην πληκτρολόγηση το ζητούμενο είναι το κτύπημα πάνω σε εξαρτήματα που κατασκευάστηκαν από τον άνθρωπο. Μήπως, κατά συνέπεια, η ανθρώπινη ελευθερία δεν πρέπει να αναζητηθεί στο κτύπημα αλλά στην κατασκευή των πλήκτρων; Μήπως, δηλαδή, δεν πρέπει να την αναζητούμε στην προγραμματισμένη ενέργεια αλλά στον προγραμματισμό; Με άλλα λόγια, όχι στον χιμπαντζή, τον επεξεργαστή κειμένου, τον δακτυλογράφο ή εντός μου, αλλά στον εφευρέτη της γραφομηχανής; Ο εφευρέτης ήταν κάποιος που απέσπασε από τα συμφραζόμενά τους λατινικά γράμματα, αραβικούς αριθμούς και μερικά λογικά σύμβολα, προκειμένου να τα συνδέσει με πλήκτρα. Κάποιος που ψηφιοποίησε νοητικές διαδικασίες (δηλαδή τις απομόνωσε από τα συνδετικά νήματα) και στη συνέχεια κατασκεύασε μια μηχανή η οποία μπορούσε να συν-ψηφίσει σε κείμενο τις ψηφιοποιήσεις που προηγήθηκαν. Είναι μάλλον άνευ σημασίας το ερώτημα, ποιον τύπο αυτομάτου ενσωμάτωσε στη μηχανή του ο εφευρέτης της γραφομηχανής (είτε ενσωμάτωσε τον χιμπαντζή είτε τον επεξεργαστή κειμένου, είτε τον δακτυλογράφο, είτε εμένα) και πώς προγραμμάτισε το εν λόγω αυτόματο, μια και, αργά ή γρήγορα, όλα τα κείμενα, ακόμη και το δικό μου, κατ' ανάγκη θα εμφανιστούν πάνω σε ένα φύλλο χαρτιού. Η ειδοποιός ανθρώπινη ελευθερία θα ήταν τότε η ελευθερία τού προγραμματίζειν.

Εξομολογούμαι: το παράδειγμά μου με τη γραφομηχανή είναι πονηρό. Είναι παράλογο να θέλουμε να αποδώσουμε στον εφευρέτη της γραφομηχανής την ευθύνη γι' αυτό εδώ το κείμενό μου, το οποίο γράφω αυτή τη στιγμή. Αν είχα διαλέξει ένα άλλο παράδειγμα (όπως το πληκτρολόγιο της συσκευής της τηλεόρασης), αυ-

τός ο παραλογισμός θα ήταν λιγότερο εμφανής. Στην πραγματικότητα, τα περισσότερα πλήκτρα (όπως θα επιχειρήσουμε να δείξουμε στη συνέχεια) είναι του ίδιου τύπου με το πληκτρολόγιο της τηλεόρασης. Από εδώ προκύπτει η εντύπωση ότι οι προγραμματιστές είναι αυτοί που κρυφά κινούν τα νήματα της συμπεριφοράς μας. Αν κανείς καταλάβει ότι το συγκεκριμένο επιχείρημα είναι παράλογο, τότε έχει αχρηστεύσει μεγάλο μέρος της παροντικής κριτικής του πολιτισμού.

Το επιχείρημα σύμφωνα με το οποίο οι προγραμματιστές είναι υπεύθυνοι για τη συμπεριφορά της κοινωνίας είναι όμως και για έναν ακόμη λόγο εντελώς απαράδεκτο. Διότι κατά την οπισθοδρόμηση από το πλήκτρο στο πρόγραμμα και από εκεί πιο πίσω, στον προγραμματιστή, συντελείται ένα βήμα στην άβυσσο της αιώνιας αναδρομής. Για παράδειγμα: ο χιμπαντζής και εγώ ο ίδιος είμαστε, όπως ακριβώς και η γραφομηχανή, προϊόντα ενός παιχνιδιού με ζάρια, ενός προγράμματος. Αμφότεροι προκύψαμε κατά την εξέλιξη ενός κυβευτικού παιχνιδιού με γενετικές πληροφορίες. Στο πρόγραμμά μου (αλλά, καθώς φαίνεται, όχι στο πρόγραμμα του χιμπαντζή) περιλαμβανόταν η επινόηση των πλήκτρων, η οποία ήταν αναγκαίο να πραγματωθεί κάποια στιγμή συμπτωματικά. Μήπως πίσω απ' αυτό το πρόγραμμά μου πρέπει να αναζητηθεί ένας προγραμματιστής; Ένας υπεράνθρώπινος προγραμματιστής, ο οποίος θα έπρεπε να φέρει την ευθύνη για όλο το γράψιμο της γραφομηχανής (το δικό μου και του χιμπαντζή) και εν γένει για όλες τις συμπεριφορές εντός του κόσμου. Κι αυτό γιατί δεν μπορεί κανείς να θέλει και τα δύο: από τη μία, τον άκαμπτο αυτοματισμό των πλήκτρων που διεισδύουν ώς τον σωρό των σημειακών στοιχείων και, από την άλλη, μια προγραμματίζουσα πρόθεση. Εκτός κι αν βυθιζόταν κανείς μέχρι τον λαιμό στην πίστη σε έναν υπερβατικό ντετερμινισμό της σύμπτωσης. Εάν κανείς, όμως, απορρίψει μια πίστη τύπου Ανατολής, τότε είναι αναγκασμένος να απορρίψει και το επιχείρημα υπέρ των προγραμματιστών της συμπεριφοράς της κοινωνίας. Εάν δεν πιστεύει σε κάποιον τυφλό υπερβατικό προ-

γραμματιστή, ακόμη λιγότερο μπορεί να πιστεύει σε έναν οξυδερκή εμμενή προγραμματιστή.

Τι συμβαίνει, λοιπόν, με την ελευθερία όταν γράφει κανείς σε μια γραφομηχανή; Σε αυτή τη διαφανή, μηχανική διαδικασία; Συμβαίνει περίπου το εξής: καθώς πιέζω τα πλήκτρα μου, γνωρίζω ότι έχω μπροστά μου προγραμματισμένες σκευές οι οποίες παρεμβαίνουν στο δαιμονιώδες βουητό των σημειακών στοιχείων και τα συμπυκνώνουν σε κείμενα. Γνωρίζω ότι αυτό μπορεί να γίνει αυτόματα από τους επεξεργαστές κειμένου, κυβευτικά από τους χιμπαντζήδες και εν είδει αντιγραφής από τους δακτυλογράφους, καθώς και ότι μ' αυτόν τον τρόπο πρόκειται να ανακύψει το ίδιο κείμενο με το δικό μου. Γνωρίζω, συνεπώς, ότι τα πλήκτρα μου με καλούν να εμπλακώ σε έναν περίπλοκο ντετερμινισμό μεταξύ σύμπτωσης και αναγκαιότητας. Παρ' όλα αυτά, εγώ βιώνω συγκεκριμένα τη χειρονομία του γραφίματός μου ως μια ελεύθερη χειρονομία, και μάλιστα ελεύθερη σε τόσο υψηλό βαθμό ώστε να προτιμώ να εγκαταλείψω τη ζωή μου παρά το γράψιμο στη γραφομηχανή. «Scribere necesse est, vivere non est» [«Το γράφειν είναι αναγκαίο, το ζην δεν είναι»]. Κι αυτό γιατί κατά το γράψιμο στη γραφομηχανή η συγκεκριμένη ύπαρξή μου συγκεντρώνεται στα ακροδάχτυλά μου. Όλο το βούλεσθαι, το νοείν και το πράττειν μου ρέουν κατά κάποιον τρόπο εντός αυτών και διαμέσου αυτών, μέσω των πλήκτρων και μέσω του σημειακού σύμπαντος που αγγίζεται απ' αυτά, μέσω της γραφομηχανής και μέσω της σελίδας του χαρτιού, προκειμένου να εκβάλει στον δημόσιο χώρο. Αυτή η «πολιτική» ελευθερία μου, αυτή η χειρονομία πληκτρολόγησης, δημοσίευσης είναι το συγκεκριμένο βίωμα που έχω από την πίεση των πλήκτρων.

Ο ενθουσιασμός μου για τα πλήκτρα, που μόλις τώρα εξομολογήθηκα, πρέπει να ενσωματωθεί στο πλαίσιο των προηγούμενων κεφαλαίων περίπου με τον εξής τρόπο: η πρώτη χειρονομία που απελευθερώνει τον άνθρωπο από τον βιόκοσμο είναι ο χειρισμός. Η δεύτερη είναι η φαντασιακή θεώρηση. Η τρίτη η εννοιακή εξήγηση. Και η τέταρτη χειρονομία που απελευθερώνει τον άνθρωπο

από τον βιόκοσμο είναι η συν-ψηφίζουσα ψηλάφηση πλήκτρων. Ο άνθρωπος καθίσταται υποκείμενο του κόσμου χάρη στο χέρι, καθίσταται επόπτης (επιστάτης) του κόσμου χάρη στο μάτι, καθίσταται κυρίαρχος του κόσμου χάρη στο δάχτυλο και νοηματοδότης του κόσμου χάρη στα ακροδάχτυλα. Η παροντική πολιτισμική επανάσταση μπορεί να ιδωθεί ως μεταβίβαση της ύπαρξης στα ακροδάχτυλα. Η εργασία (χέρι), η ιδεολογία (μάτι) και η αφήγηση (δάχτυλο) υπάγονται στον προγραμματίζοντα συν-ψηφισμό (ακροδάχτυλα). Κατ' αυτόν τον τρόπο η πληκτρολόγηση μας απελευθερώνει από τον καταναγκασμό να αλλάξουμε τον κόσμο, να τον εποπτεύσουμε και να τον εξηγήσουμε· και απελευθερωνόμαστε για να αναλάβουμε την αποστολή να προσδώσουμε ένα νόημα στον κόσμο και στη ζωή εντός του.

Ο ενθουσιασμός για τα πλήκτρα, τον οποίο επιχείρησα να αρθρώσω με βάση με τη γραφομηχανή, είναι ωστόσο σαφέστερα αναγνωρίσιμος σε συσκευές πληκτρολογίου. Είναι ο ενθουσιασμός των εικονοσυνθετών: των φωτογράφων, των εικονοληπτών, των δημιουργών ταινιών βίντεο και, πρωτίστως, των κατοίκων της μελλοντικής κοινωνίας που συνθέτουν εικόνες με τη βοήθεια ηλεκτρονικών υπολογιστών. Αυτός ο ενθουσιασμός για τη νοηματοδότηση, αυτή η περιφρονητική υπέρβαση της χειρωνακτικής εργασίας, της ιδεολογίας και των αντιπαραθέσεων, αυτή η προσήλωση στο να συντίθενται εικόνες απίθανων, περιπετειωδών καταστάσεων πρόκειται να είναι ο κυρίαρχος ψυχικός τόνος μόλις τα πλήκτρα συγκεντρώσουν πάνω τους το ενδιαφέρον της ανθρωπότητας για την ύπαρξή της. Κι αυτή η εξέλιξη θα συμβεί σε πείσμα της συνείδησης, σύμφωνα με την οποία ο αυτόματος χαρακτήρας των πλήκτρων βρίσκεται σε ένα επίπεδο κατώτερο του ανθρώπου.

Ασφαλώς αυτή η κατάσταση, όπου οι άνθρωποι, απελευθερωμένοι χάρη στα πλήκτρα, αφιερώνονται πλέον στη νοηματοδότηση του κόσμου, δεν έχει προς το παρόν επιτευχθεί. Αντ' αυτής βρισκόμαστε σε μια κατάσταση στην οποία δεσπόζουν σχετικώς πρωτόγονα

πλήκτρα, που ακόμη δεν έχουν αναλυθεί επαρκώς και ως εκ τούτου δεν έχουν εγκατασταθεί σωστά από τεχνική άποψη. Υπάρχουν, δηλαδή, ακόμη προς το παρόν (και εσφαλμένα) δύο τύποι πλήκτρων. Ο ένας τύπος «εκπέμπει» μηνύματα (ας τον ονομάσουμε «παραγωγικό πλήκτρο»), ο άλλος «λαμβάνει» μηνύματα (ας τον ονομάσουμε «αναπαραγωγικό πλήκτρο»). Ο πρώτος τύπος είναι ένας μηχανισμός για τη δημοσίευση ιδιωτικού υλικού, ο άλλος ένας μηχανισμός για την ιδιωτικοποίηση δημόσιου υλικού. Για παράδειγμα: τα πλήκτρα του παραγωγού τηλεόρασης υπηρετούν τη δημοσίευση ιδιωτικών παραστάσεων και εννοιών του παραγωγού, ενώ τα πλήκτρα της συσκευής της τηλεόρασης υπηρετούν τη λήψη αυτών των παραστάσεων και εννοιών, που πλέον έχουν γίνει δημόσιες, σε έναν ιδιωτικό χώρο. Αυτοί οι δύο τύποι πλήκτρων είναι ασφαλώς συγχρονισμένοι μεταξύ τους κατά κάποιον τρόπο, όμως και στους δύο κυριαρχεί ένας διττός ψυχικός τόνος: στην του «πομπού» πλευρά κυριαρχεί ο τόνος της εικονοσύνθεσης (εκείνος ο ενθουσιασμός που προσπάθησα να περιγράψω παραπάνω), στην του «δέκτη» πλευρά ο τόνος αυτού που υφίσταται χειραγώγηση (στον οποίο στηρίζεται η κριτική του πολιτισμού, κατά της οποίας επιχείρησα να επιχειρηματολογήσω παραπάνω).

Αν θεωρήσουμε αμφότερους τους εν λόγω τύπους πλήκτρων, διαπιστώνουμε με κάποια έκπληξη ότι βασίζονται σε ξεπερασμένες αντιλήψεις και παραβλέπουν τον πραγματικό χαρακτήρα των πλήκτρων. Αυτό σημαίνει ότι βασίζονται στην αντίληψη περί «γραμμικού λόγου» [«Diskurs»]: ένα μήνυμα παράγεται στον ιδιωτικό χώρο του πομπού, εκπέμπεται μέσα από τον δημόσιο χώρο και λαμβάνεται στον ιδιωτικό χώρο του δέκτη. Ωστόσο, στο σύμπαν των πλήκτρων δεν γίνεται πλέον καθόλου λόγος για «ιδιωτικό» και «δημόσιο». Ο παραγωγός παράγει το μήνυμά του όχι σε έναν ιδιωτικό χώρο, αλλά σε μια συσκευή εκπομπής, σε ένα σύμπλεγμα μηχανισμών και λειτουργών [Funktionär]. Το μήνυμα διασχίζει ένα ηλεκτρομαγνητικό πεδίο, το οποίο θα ήταν ανόητο να το ονομάσουμε «πολιτεία» [«Republik»]. Και ο χώρος στον οποίο

βρίσκεται η τηλεοπτική συσκευή είναι ανοιχτός για αμέτρητα μηνύματα και δεν μπορεί στην πραγματικότητα να ονομαστεί «ιδιωτικός». Εκτός αυτού, οι συσκευές εκπομπής και οι συσκευές λήψης είναι αμοιβαία προσαρμοσμένες και λειτουργούν ως ενότητα. Εν ολίγοις, τα πλήκτρα έχουν διαρρήξει τα όρια μεταξύ ιδιωτικού και δημοσίου, έχουν αναμείξει τον χώρο της πολιτικής με τον ιδιωτικό χώρο και έχουν οδηγήσει σε έκπτωση όλες τις παραδεδομένες αντιλήψεις περί «γραμμικού λόγου».

Οι δύο παροντικοί τύποι πλήκτρων στηρίζονται ως εκ τούτου σε μια παρανόηση του χαρακτήρα των πλήκτρων. Κι αυτό γιατί είναι σύμφυτο με τον χαρακτήρα των πλήκτρων το να ζευγαρώνονται, να δικτυώνονται, άρα να λειτουργούν όχι ως μονο-λογικοί* αλλά ως διαλογικοί μηχανισμοί. Η διάκριση μεταξύ των πλήκτρων που «εκπέμπουν» και των πλήκτρων που «λαμβάνουν», μεταξύ των «παραγωγικών» και των «αναπαραγωγικών» πλήκτρων πρέπει συνεπώς να αντιμετωπίζεται ως προσωρινή. Η γραφομηχανή είναι μονάχα ένα προστάδιο του τηλεκτυπωτή, τα πλήκτρα του πλυντηρίου μονάχα ένα προστάδιο για μια σκευή ανάδρασης μεταξύ του κατασκευαστή και του χρήστη του πλυντηρίου. Και η παροντική κατάσταση στον τομέα των πλήκτρων είναι στο σύνολό της μονάχα ένα προστάδιο της τηλεματικής κοινωνίας.

Τα πλήκτρα έχουν διαρρήξει τις αντιλήψεις μας σχετικά με την «πολιτική» και τον «ιδιωτικό χώρο», και μας αναγκάζουν να σκεφτούμε με άλλες κατηγορίες. Ενόψει της αναδυόμενης κατάστασης, στην οποία κυριαρχούν από διαλογικά συνταιριασμένα πλήκτρα, δεν επιτρέπεται πλέον να λειτουργεί η σκέψη μας με έννοιες όπως «το παγκόσμιο χωριό του McLuhan». Εκεί όπου δεν υπάρχει ούτε η κεντρική πλατεία του χωριού ούτε ιδιωτικά σπίτια αγροτών,

* Σ.τ.Ε.: Ο όρος Diskurs, σε διάκριση από τον όρο Dialog, δηλώνει έναν λόγο γραμμικό, ένα μονό-λογο, ο οποίος δεν μπορεί παρά να είναι λόγος μονής κατεύθυνσης, ένας λόγος που αποκλίνει από τον Άλλο, κάτι που, άλλωστε, συνδέεται και με τη σημασία της λατινικής πρόθεσης dis- [= διά, από, με την έννοια του διαχωρισμού ή της απομάκρυνσης], η οποία αποτελεί το πρώτο συνθετικό του.

δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για χωριό. Ο ιστός των πλήκτρων και των διαλογικών μεταξύ τους συνδέσεων θυμίζει μάλλον τη δομή του εγκεφάλου. Αντί για «παγκόσμιο χωριό» θα πρέπει, ως εκ τούτου, να κάνουμε λόγο για «παγκόσμιο εγκέφαλο». Σε μια τέτοια δομή δεν μπορεί να γίνει καμιά διάκριση ανάμεσα στο πάτημα του κουμπιού μιας φωτογραφικής μηχανής και στο πάτημα του κουμπιού που βάζει σε λειτουργία ένα πλυντήριο: και στις δύο περιπτώσεις το πάτημα λαμβάνει και εκπέμπει εξίσου.

Στο παροντικό στάδιο της εξέλιξης των πλήκτρων υπάρχουν για την ώρα ελαττωματικά πλήκτρα, δηλαδή πλήκτρα που μου επιτρέπουν να επιλέγω, όχι όμως και να εκφράζομαι (για παράδειγμα, το πληκτρολόγιο της τηλεόρασης). Συνεπώς, η ελευθερία επιλογής αντιφάσκει προς το παρόν με την υπαρξιακή ελευθερία. Γι' αυτό και δεν μπορώ προς το παρόν να ενθουσιαστώ με τα πλήκτρα της τηλεόρασης ή του πλυντηρίου (εκτός κι αν συμμεριστώ τον ενθουσιασμό που τρέφουν οι χρήστες πλυντηρίων για τις διαφημίσεις αυτών των προϊόντων). Πρέπει, όμως, να προσδοκάμε από ένα κατοπινό στάδιο εξέλιξης του αυτοματισμού ότι θα με ενθουσιάζουν όλα τα πλήκτρα εν γένει, επειδή όλα θα καταστούν εξαρτήματα που θα μου επιτρέπουν να νοηματοδοτώ το πολύβουο και αεικίνητο χάος του σύμπαντος των σημείων από κοινού με όλους τους άλλους ανθρώπους.

Οι παραγωγοί των τεχνικών εικόνων, οι εικονοσυνθέτες (φωτογράφοι, εικονολήπτες, κινηματογραφιστές) βρίσκονται στο τέλος της ιστορίας stricto sensu [υπό την αυστηρή έννοια του όρου]. Και στο μέλλον όλοι οι άνθρωποι θα είναι εικονοσυνθέτες: όλοι θα έχουν στη διάθεσή τους πλήκτρα που θα τους επιτρέπουν να συνθέτουν εικόνες σε οθόνες υπολογιστών μαζί με όλους τους άλλους ανθρώπους. Όλοι πρόκειται να βρεθούν στο τέλος της ιστορίας stricto sensu. Τον κόσμο, στον οποίο έχουν τοποθετηθεί, δεν μπορεί πλέον κανείς ούτε να τον μετρήσει ούτε να τον αφηγηθεί σε μια σειρά: έχει αποσυντεθεί σε σημειακά στοιχεία (φωτόνια, κβάντα, ηλεκτρομαγνητικά στοιχεία). Δεν μπορεί ούτε να συλληφθεί, ούτε να

αναπαρασταθεί ούτε να εννοηθεί. Είναι ένας σωρός που επιδέχεται ψηφιοποίηση. Και η δική του συνείδηση, οι σκέψεις, οι επιθυμίες και οι αξίες του έχουν αποσυντεθεί σε σημειακά στοιχεία (σε δυαδικά ψηφία πληροφοριών). Είναι ένας σωρός που επιδέχεται ψηφιοποίηση. Πρέπει κανείς να συν-ψηφίσει αυτούς τους σωρούς, προκειμένου ο κόσμος να μπορεί ξανά να συλλαμβάνεται, να αναπαριστάνεται και να εννοείται, και η συνείδηση να αποκτήσει αυτοσυνειδησία. Τούτο σημαίνει ότι: τα σημεία που κινούνται σφυρίζοντας γύρω μας και εντός μας πρέπει να συμπυκνωθούν σε επιφάνειες, πρέπει να συντεθούν σε εικόνες.

Διαθέτουμε ήδη την προς τούτο απαραίτητη ικανότητα εικονοσύνθεσης, δηλαδή συσκευές με τις οποίες μπορούμε να συνθέτουμε εικόνες. Γνωρίζουμε ότι αυτές οι συσκευές λειτουργούν σύμφωνα με την αρχή της τυχαιότητας και της αναγκαιότητας (την αρχή του λογισμού των πιθανοτήτων), δηλαδή αυτόματα. Και όμως, καθώς πατάμε το κουμπί λειτουργίας, διαπνεόμαστε από τη δικαιολογημένη πεποίθηση ότι σκόπιμα δίνουμε ένα νόημα στο σύμπαν που κινείται σφυρίζοντας γύρω μας και εντός μας, και είναι εντελώς αφηρημένο. Ιδού τι συνιστά το φασματικό και συνάμα ενθουσιώδες στοιχείο στην εικονοσύνθεση: οι τεχνικές εικόνες είναι εγκεφαλικά κατασκευάσματα, τα οποία νοηματοδοτούν τον κόσμο και εμάς τους ίδιους.

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί σκοπεύουμε να συζητήσουμε αυτή την εικονοσύνθεση και αυτή την ικανότητα εικονοσύνθεσης, για να τις διακρίνουμε από την προηγηθείσα φαντασία των παραδοσιακών εικονοποιών. Σκοπεύουμε να συζητήσουμε τις τεχνικές εικόνες, αυτά τα κατασκευάσματα που αποτελούνται από σημεία, αυτά τα εγκεφαλικά κατασκευάσματα του επερχόμενου κοσμικού εγκεφάλου, τα οποία είναι συντεθειμένα σε εικόνες. Σκοπεύουμε να δείξουμε πώς από τα σημεία αναδύονται επιφάνειες με τη βοήθεια των πλήκτρων και πώς σ' αυτές τις επιφάνειες εξωτερικεύεται μια δύναμη εικονοσύνθεσης, η οποία θα ήταν αδύνατο να υπάρξει πριν από την εφεύρεση των πλήκτρων.

5. Εικονοσυνθέτω [Einbilden]

Οι τεχνικές εικόνες είναι επιφάνειες συντεθειμένες από σημειακά στοιχεία. Όταν παρατηρούμε μια φωτογραφία μέσα από έναν μεγεθυντικό φακό, βλέπουμε κόκκους. Όταν πλησιάζουμε μια οθόνη τηλεόρασης, βλέπουμε σημεία. Η φωτογραφία είναι βεβαίως μια χημική εικόνα και η τηλεόραση μια ηλεκτρονική, έτσι ώστε να έχουμε να κάνουμε με διαφορετικές δομές σημείων, όμως η θεμελιώδης δομή από σημειακά στοιχεία παραμένει η ίδια. Όσο υπάρχουν εικόνες που βασίζονται στη χημεία (κάτι που, καθώς φαίνεται, δεν θα συμβαίνει για πολύ ακόμη), το πρόβλημα της σύνθεσης των σημείων σε επιφάνειες τίθεται από τεχνική άποψη (συνεπώς, και από γνωσιοθεωρητική) με τρόπο διαφορετικό απ' ό,τι στις ηλεκτρονικές εικόνες. Το ζητούμενο, ωστόσο, εν προκειμένω είναι ο θεμελιώδης χαρακτήρας που είναι κοινός σε όλες τις τεχνικές εικόνες: αν τις παρατηρήσει κανείς από πιο κοντά, αποδεικνύεται πως είναι στο σύνολό τους επιφάνειες συντεθειμένες ως εικόνες, συνψηφισμένες από σημειακά στοιχεία.

Πρέπει, βέβαια, να κοιτάξει κανείς πραγματικά, προκειμένου να δει κάτι τέτοιο. Σε ένα απλό κοίταγμα οι τεχνικές εικόνες αποδεικνύεται πως είναι επιφάνειες. Το προσεκτικό κοίταγμα είναι πιο επίπονο από το απλό κοίταγμα, κάτι που εξηγεί ότι για όλα τα πράγματα διαθέτουμε αισθητηριακές εποπτείες, ενώ σχεδόν για κανένα δεν διαθέτουμε διεισδυτικές θεωρήσεις. Οι τεχνικές εικόνες έχουν τον χαρακτήρα επιφάνειας, τον οποίο οφείλουν στο γεγονός ότι αδρανούμε και δεν τις βλέπουμε από πιο κοντά. Αυτή η αντίφαση μεταξύ κοιτάγματος και προσεκτικής θέασης, μεταξύ «επιφανειακής ανάγνωσης» και «close reading» [«εκ του σύνεγγυς ανά-

γνωσης»] θέτει το γνωστό πρόβλημα της απόστασης μεταξύ τού παρατηρητή και του παρατηρουμένου. Θα επιχειρήσω να δείξω εδώ ότι, όσον αφορά τις τεχνικές εικόνες, αυτό το πρόβλημα τίθεται εντελώς διαφορετικά σε σχέση με εκείνα τα αντικείμενα που μας περιβάλλουν, επέχοντας θέση «αντικειμενικού κόσμου».

Αυτό το ξύλινο τραπέζι, πάνω στο οποίο γράφω το παρόν κείμενο, όταν το κοιτάζουμε πιο προσεκτικά, είναι ένα σμήνος σωματιδίων και κατά το μεγαλύτερο μέρος κενός χώρος. Η στερεά πληρότητά του είναι μια απάτη. Αν, φέρ' ειπείν, έπεφτε η γραφομηχανή μου διαμέσου της επάνω επιφάνειας του τραπεζιού, κάτι τέτοιο θα ήταν ασφαλώς μια εξαιρετικά απίθανη σύμπτωση, ωστόσο σε καμία περίπτωση δεν θα ήταν ένα «θαύμα». Γι' αυτό μπορώ, όταν γράφω, να παρακάμψω όλα όσα γνωρίζω για την κοκκώδη δομή που έχει το τραπέζι μου, και να εμπιστευθώ τη στερεότητά του. Όσον αφορά το τραπέζι, η θεωρία ακολουθεί την πράξη, κάτι που σημαίνει ότι οι «επιστήμονες θεωρητικοί», αυτοί που έχουν υπολογίσει πλήρως την κβαντική δομή του τραπεζιού μου, έχουν εμφανιστεί σαφώς αργότερα και δεν έχουν καμία σχέση με την κατασκευή του τραπεζιού μου.

Χθες είδα στην τηλεόραση την όπερα του Mozart *Cosi fan tutte*. Κοιτώντας προσεκτικότερα είδα ίχνη ηλεκτρονίων σε μία κάθοδο [αρνητικό ηλεκτρόδιο]. Αντίθετα, όμως, απ' ό,τι συμβαίνει στην περίπτωση του τραπεζιού, δεν μπορώ να παρακάμψω όσα γνωρίζω για την κοκκώδη δομή της εικόνας που είδα, μια και χρωστώ την εικόνα στους «επιστήμονες θεωρητικούς». Κι αυτό γιατί μόνο χάρη στην εργασία τους κατέστη δυνατή η χθεσινή παράσταση του *Cosi fan tutte*. Αυτό που χθες βίωσα συγκεκριμένα ως ομορφιά εδράζεται στις ψηφιοποιήσεις και τους συν-ψηφισμούς του σημειακού σύμπαντος, το οποίο διαβάστηκε «close» [«εκ του σύνεγγυς»]. Η θεωρία προηγείται της πράξης στο *Cosi fan tutte* και, δίχως τη θεωρία, η εν λόγω πράξη είναι αδύνατη.

Τα παραδείγματα του τραπεζιού και της τηλεοπτικής εκπομπής του *Cosi fan tutte* μας επιτρέπουν να επικεντρωθούμε στην έν-

νοια της «εικονοσύνθεσης» που εδώ έχουμε κατά νου. Δεν έχει κανένα νόημα να επιμένω στον ισχυρισμό ότι απλώς σχηματίζω στο μυαλό μου τη στερεότητα του τραπεζιού. Και τούτο γιατί η στερεότητά του είναι συγκεκριμένη και η διάσπασή του σε σημειακά στοιχεία καθίσταται προφανής μονάχα μετά από μια σειρά αφαιρέσεων από αυτή τη συγκεκριμένη στερεότητα. Αντίθετα, είναι ορθό να ισχυρίζομαι ότι χθες σχημάτισα στο μυαλό μου την εικόνα πως είδα μια όπερα του Mozart. Ο λόγος εδώ είναι ότι αυτό που είδα χθες είναι συνέπεια μιας σειράς συγκεκριμενοποιήσεων (ψηφιοποιήσεων και συν-ψηφισμών) αφηρημένων σημειακών στοιχείων. Και γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο είχα χθες ένα συγκεκριμένο βίωμα. Ήταν συγκεκριμένο, επειδή για μένα συντέθηκε σε εικόνες μέσα από αφαιρέσεις. Η «εικονοσύνθεση» πρέπει συνεπώς να δηλώνει εκείνη την ικανότητα ανάδρομης πορείας από το σύμπαν, το οποίο έχει διασπαστεί σε σημειακά στοιχεία μέσω της αφαίρεσης, προς το συγκεκριμένο. Ως εκ τούτου, προτείνω να δεχτούμε ότι υπάρχει ικανότητα εικονοσύνθεσης μόνον από τότε που εφευρέθηκαν οι τεχνικές εικόνες. Μόνον από τότε που έχουμε φωτογραφίες, φιλμ, τηλεόραση, βίντεο και οθόνες ηλεκτρονικών υπολογιστών γνωρίζουμε τι σημαίνει «εικονοσύνθεση».

Αν δει κανείς εγγύτερα τις τεχνικές εικόνες, αποδεικνύεται ότι δεν είναι σε καμία περίπτωση εικόνες αλλά συμπτώματα χημικών και ηλεκτρονικών διαδικασιών. Μια φωτογραφία δείχνει σε έναν χημικό ποιες αντιδράσεις έχουν προκαλέσει συγκεκριμένα φωτόνια σε συγκεκριμένα μόρια ενώσεων του αργύρου. Μια τηλεοπτική εικόνα δείχνει σε έναν φυσικό ποιες είναι οι τροχιές που διαγράφουν συγκεκριμένα ηλεκτρόνια σε ένα ηλεκτρόδιο. Εάν τις «διαβάζουμε» έτσι, οι τεχνικές εικόνες είναι αντικειμενικές απεικονίσεις διαδικασιών στο σημειακό σύμπαν. Καθιστούν εμφανείς αυτές τις διαδικασίες, όπως σε έναν θάλαμο Wilson καθίσταται εμφανές το ίχνος ενός σωματιδίου. Το θέμα είναι βεβαίως ότι αυτή η «αντικειμενικότητα» οδηγεί σε γνωστές γνωσιοθεωρητικές δυσκολίες. Κι αυτό γιατί βλέπει κανείς τα σωματίδια μόνον όταν χρησι-

μοποιεί ειδικές σκευές (μέσα), όπως ευαίσθητες επιφάνειες, καθοδικά ηλεκτρόδια ή θαλάμους Wilson· κατ' αυτόν τον τρόπο προκύπτει η δυσκολία με τη μορφή του ερωτήματος εάν οι σκευές αυτές επηρεάζουν το φαινόμενο που καθιστούν εμφανές.

Οι τεχνικές εικόνες είναι εν γένει εικόνες μονάχα όταν τις βλέπει κανείς επιφανειακά. Προκειμένου να μπορούν να είναι εικόνες, απαιτούν κάποια απόσταση του παρατηρητή. Εάν ένας φυσικός παρατηρούσε από κοντινή απόσταση τη χθεσινή τηλεοπτική εκπομπή *Cosi fan tutte*, τότε θα έβλεπε ίχνη ηλεκτρονίων σε ένα καθοδικό ηλεκτρόδιο. Αυτό που θα έφερνε στο προσκήνιο τη βαθιά επίγνωση του φυσικού θα ήταν η αδιάλλακτη κοινοτοπία του σημειακού σύμπαντος, αυτού του παιχνιδιού αναγκαιότητας και τύχης. Αντίθετα, εγώ που είδα μόνον επιφανειακά, είδα πράγματι την όπερα *Cosi fan tutte*. Έχουμε μήπως εδώ ένα εγκώμιο της επιφανειακότητας, της ικανότητας εικονοσύνθεσης, και μια περιφρόνηση της βαθιάς, διεισδυτικής ματιάς; Μπορούμε να πούμε ότι «η τέχνη είναι καλύτερη από την αλήθεια»;

Οι επιστήμονες θεωρητικοί, πάντως, αυτοί οι άνθρωποι της βαθιάς, διεισδυτικής θεώρησης, δεν κατασκεύασαν τη χθεσινή εκπομπή, αλλά απλώς την κατέστησαν δυνατή. Την κατασκευή υλοποίησαν τηλεοπτικοί οπερατέρ, εικονοσυνθέτες· πρόκειται για επιφανειακούς ανθρώπους. Πίεσαν διάφορα πλήκτρα και έτσι έθεσαν σε κίνηση διαδικασίες στις οποίες δεν χρειαζόταν να έχουν καμιά βαθιά διεισδυτική θεώρηση· έτσι μου έδωσαν τη δυνατότητα, χωρίς επίσης να έχω ιδέα περί τίνος επρόκειτο, να πατήσω κάποια πλήκτρα για να δω το έργο *Cosi fan tutte*. Το τι γινόταν μέσα στα διάφορα μαύρα κουτιά, τα οποία έπαιζαν διαμεσολαβητικό ρόλο ανάμεσα στους εικονοσυνθέτες και μένα, είναι ένα ερώτημα που πρέπει να απευθυνθεί στους ανθρώπους με βαθιά, διεσδυτική θεώρηση. Εάν το ζήτημα είναι να θέσουμε ερωτήματα για την ικανότητα εικονοσύνθεσης, τότε πρέπει, «κυβερνητικά» φερόμενοι, να αφήσουμε τα μαύρα κουτιά να παραμείνουν μαύρα.

Αυτό σημαίνει ότι το ζήτημα της εικονοσύνθεσης έχει ως συνέπεια μια σπάνια (και καινοφανή) δυσπιστία για εξηγήσεις σε βάθος, μια σπάνια (και καινοφανή) περιφρόνηση κάθε βάθους. Οι επιστημονικές εξηγήσεις και οι συνακόλουθες τεχνικές είναι βέβαια απαράκαμπτες για την ικανότητα εικονοσύνθεσης, και έχουν ωστόσο καταστεί «άνευ ενδιαφέροντος». Κι αυτό γιατί εκείνο που προσφέρουν οι εξηγήσεις είναι κοινοτοπίες. «Ενδιαφέρον» είναι το συγκεκριμένο βίωμα, η περιπέτεια, η πληροφορία που μου παρέχεται από την εικονοσύνθεση. Η εξήγηση είναι αφηρημένη, συγκεκριμένη είναι η εικονοσύνθεση. Σ' αυτό το σημείο ακριβώς βρίσκεται η καινοτομία της αναδυόμενης ικανότητας εικονοσύνθεσης, η καινοτομία της μελλοντικής συνείδησης: ο γραμμικός λόγος της επιστήμης και η πρόοδος της τεχνικής αντιμετωπίζονται βέβαια ως αναντικατάστατες εξελίξεις, δεν είναι όμως πια ενδιαφέρουσες αυτές καθ' εαυτές, και εμείς αναζητούμε την περιπέτεια αλλού, στην εικονοσύνθεση.

Το ζήτημα της εικονοσύνθεσης πρέπει, ως εκ τούτου, να μεταφερθεί από τη χειρονομία του πατήματος πλήκτρων στη συνείδηση του εικονοσυνθέτη, κάτι που προσπάθησα να το κάνω αναφορικά με το γράψιμο στη γραφομηχανή. Και τότε αποδεικνύεται ότι βεβαίως η χειρονομία της πίεσης των πλήκτρων είναι η ίδια σε αμφότερες τις περιπτώσεις, όμως στην περίπτωση της εικονοσύνθεσης έχουμε μια διαφορετική συνείδηση. Κι αυτό γιατί εδώ δεν βρίσκονται στο επίκεντρο διαφανείς μηχανές αλλά αδιαφανείς συσκευές. Οι εικονοσυνθέτες δεν βρίσκονται υπεράνω των συσκευών, όπως βρίσκονται υπεράνω των μηχανών τόσοι γράφουν στη γραφομηχανή, αλλά βρίσκονται εντελώς μέσα τους, είναι μπλεγμένοι μ' αυτές και καταβροχθίζονται απ' αυτές. Είναι συνδεδεμένοι με τις συσκευές πολύ πιο στενά απ' ό,τι οι γραφείς με τις μηχανές. Η εικονοσύνθεση είναι πολύ πιο «λειτουργική» από το γράψιμο κειμένων, είναι μια προγραμματισμένη διαδικασία. Όταν γράφω, γράφω προς ένα υπερπέραν της μηχανής, το κείμενο. Όταν συνθέτω τεχνικές εικόνες, συνθέτω από το εσωτερικό της συσκευής.

Δύο πράγματα συνιστούν αυτή τη διαφορά. Πρώτον: οι εικονο-

συνθέτες πιέζουν πλήκτρα, τα οποία θέτουν σε κίνηση διαδικασίες ασύλληπτες, μη παραστάσιμες και αδιανόητες για τους ίδιους. Δεύτερον: οι εικόνες που συνθέτουν δεν παράγονται από τους ίδιους αλλά από τις συσκευές, και μάλιστα αυτομάτως. Σε διάκριση από τον γραφέα, οι εικονοσυνθέτες δεν έχουν ανάγκη να επιτύχουν μια διεισδυτική θεώρηση του πράττειν τους. Χάρη στις συσκευές έχουν χειραφετηθεί από την αναγκαιότητα του βάθους και συνεπώς είναι ελεύθεροι να αφιερώσουν όλη την προσοχή τους στην εικονοσύνθεση. Ο γραφέας πρέπει να ενδιαφέρεται για τη δομή του κειμένου του: για τα γράμματα, για τους κανόνες οι οποίοι τακτοποιούν τα γράμματα σε σειρές (ορθογραφία, γραμματική, λογική) και για τις φωνητικές, ρυθμικές και μουσικές όψεις του κειμένου του. Ένα μεγάλο μέρος της δημιουργικής, πληροφοριακής εργασίας του έγκειται ακριβώς στην υποδειγματική τυποποίηση αυτών των δομών. Εντελώς διαφορετικά ενεργεί ο εικονοσυνθέτης: διαθέτει αυτόματα μηχανήματα, τα οποία μπορούν να παρακάμψουν όλα αυτά για λογαριασμό του, έτσι ώστε να έχει ο ίδιος τη δυνατότητα να συγκεντρωθεί πλήρως στην επιφάνεια που σκοπεύει να συνθέσει. Τα κριτήριά του συνεπώς, καθώς πιέζει τα πλήκτρα, είναι «επιφανειακά» με μια διπλή σημασία της λέξης: δεν αναφέρονται στη βαθύτερη διαδικασία παραγωγής εικόνων και είναι στραμμένα μονάχα στην επιφάνεια που πρέπει να παραχθεί.

Τούτη η επιφανειακότητα των εικονοσυνθετών, στην οποία είναι καταδικασμένοι από τις συσκευές και με στόχο την οποία είναι απελευθερωμένοι από τις συσκευές, δίνει δυνατότητα έκφρασης σε μια ικανότητα εικονοσύνθεσης που πρωτύτερα κανείς δεν είχε φανταστεί. Εμφανίζονται εικόνες τις οποίες πρωτύτερα ούτε στα όνειρά μας δεν μπορούσαμε να τις δούμε. Μόνον όταν αντικρίσουμε τις εικόνες που έχουν συντεθεί με τη βοήθεια των υπολογιστών, αυτές τις εικόνες που πλησιάζουν το αδύνατο –καθότι ασύλληπτο, μη παραστάσιμο και αδιανόητο–, τότε μόνο μπορούμε να αρχίσουμε να καταλαβαίνουμε ποια δύναμη της ικανότητας εικονοσύνθεσης εκλύεται σ' αυτό το σημείο.

Οι εικονοσυνθέτες πιέζουν πλήκτρα για να «πληροφορήσουν», με την πιο αυστηρή σημασία αυτής της λέξης. Τούτο σημαίνει ότι επιχειρούν από το δυνατό να δημιουργήσουν το απίθανο. Πιέζουν πλήκτρα για να ξεγελάσουν τις αυτόματες μηχανές και να τις κάνουν να παραγάγουν απίθανες καταστάσεις που περιέχονται στο πρόγραμμά τους. Πιέζουν πλήκτρα για να αφήσουν να αναδυθεί το απίθανο μέσα από το πολύβουο και αδιάκοπα κινούμενο σημειακό σύμπαν, ένα σύμπαν ψηφιοποιημένο από τις αυτόματες συσκευές. Και αυτός ο απίθανος κόσμος της ικανότητας εικονοσύνθεσης θα πρέπει να καλύψει σαν δέρμα το πολύβουο και αδιάκοπα κινούμενο ψηφιακό σύμπαν, προκειμένου να του δώσει ένα νόημα. Η ικανότητα εικονοσύνθεσης είναι εκείνη η δύναμη που κατευθύνεται προς την απόδοση συγκεκριμένου νοήματος στο αφηρημένο και παράλογο σύμπαν στο οποίο πέφτουμε.

Αυτή η σκέψη επιτρέπει τον προσδιορισμό της έδρας της νέας συνείδησης, της ικανότητας εικονοσύνθεσης. Οι εικονοσυνθέτες βρίσκονται στο έσχατο όριο αφαίρεσης που έχει επιτευχθεί ποτέ, στο σύμπαν μηδενικής διάστασης, και μας παρέχουν τη δυνατότητα να βιώνουμε συγκεκριμένα τον κόσμο και τη ζωή μας εντός αυτού. Χάρη στις φωτογραφίες, τις ταινίες, τις εκπομπές της τηλεόρασης και του βίντεο και, στο μέλλον, χάρη στις εικόνες που συνθέτουν οι υπολογιστές, αποκτούμε πράγματι ξανά την ικανότητα να επιστρέψουμε από τον εξαϋλωμένο κόσμο των αφαιρέσεων στη συγκεκριμένη βίωση, γνώση, αξιοδότηση και στο συγκεκριμένο πράττειν.

Αν εξετάσουμε όσα είπαμε εδώ σχετικά με την εικονοσύνθεση, τότε μπορούμε να συνοψίσουμε την παροντική πολιτισμική επανάσταση περίπου ως εξής: είμαστε η πρώτη γενιά που διαθέτει ικανότητα εικονοσύνθεσης με την αυστηρή σημασία του όρου, ενώ όλες οι εικονοσυνθέσεις, τα δημιουργήματα και τα πλάσματα της φαντασίας του παρελθόντος κατ' ανάγκην ωχριούν μπροστά στις εικόνες μας. Είμαστε έτοιμοι να ανέλθουμε σε ένα επίπεδο της συνείδησης στο οποίο η διερεύνηση των βαθύτερων συναφειών, η διευκρίνιση, η απαρίθμηση, η αφήγηση σε μια σειρά, ο υπολογισμός –

εν ολίγοις η ιστορική, επιστημονική, κειμενικά οργανωμένη γραμμική σκέψη εκτοπίζεται από έναν νέο, εικονοσυνθετικό, «επιφανειακό» τρόπο σκέψης. Και, ως εκ τούτου, έχει χάσει για εμάς κάθε νόημα το να θέλουμε να διακρίνουμε ανάμεσα σ' αυτό που έχει συντεθεί ως εικόνα και αυτό που δεν έχει συντεθεί καθ' οιονδήποτε τρόπο, ανάμεσα στο πλασματικό και το «πραγματικό». Το αφηρημένο σημειακό σύμπαν, από το οποίο αναδυόμαστε, μας έδειξε ότι όλα όσα δεν έχουν συντεθεί σε εικόνες είναι ένα τίποτε. Ως εκ τούτου, πρέπει να εγκαταλείψουμε τα κριτήρια διάκρισης ανάμεσα στο «αληθές» και το «ψευδές», ανάμεσα στο «γνήσιο» και το «τεχνητό» ή ανάμεσα στο «πραγματικό» και το «φαινομενικό» και, αντ' αυτών, πρέπει να χρησιμοποιούμε το κριτήριο διάκρισης ανάμεσα στο «συγκεκριμένο» και το «αφηρημένο». Η ικανότητα εικονοσύνθεσης είναι η ικανότητα συγκεκριμενοποίησης του αφηρημένου.

Κάθε γνωσιοθεωρία, ηθική και αισθητική, προπάντων το αίσθημα της ζωής ως τέτοιο, βρίσκονται σε φάση ανακατάταξης. Ζούμε σε έναν συντεθειμένο κόσμο των τεχνικών εικόνων και βιώνουμε, γνωρίζουμε, αξιολογούμε και πράττουμε όλο και συχνότερα σύμφωνα με τη λειτουργία αυτών των εικόνων. Χρωστάμε αυτές τις εικόνες σε μια τεχνική η οποία προέρχεται από επιστημονικές θεωρίες – θεωρίες που μας διδάσκουν πέραν πάσης αμφιβολίας ότι «στην πραγματικότητα» όλα είναι ένα αποσυντιθέμενο σμήνος σημείων, ένα κενό που χάσκει. Η επιστήμη και η εξ αυτής προερχόμενη τεχνική, αυτοί οι θρίαμβοι του δυτικού πολιτισμού, αφενός έχουν συντρίψει τον αντικειμενικό κόσμο γύρω μας, μετατρέποντάς τον σε ένα μηδέν, και αφετέρου μας βύθισαν σε έναν κόσμο της εικονοσύνθεσης. Φαίνεται λοιπόν πως η ιστορική μας εξέλιξη έφτασε σε ένα τελικό στάδιο, το οποίο κατ' ουσίαν δεν διαφέρει σε τίποτε από την κοσμοεικόνα του βουδισμού: ένα πέπλο της Μάγια [Maja] περιβάλλει το διανοιγόμενο Μηδέν της Νιρβάνα. Απ' αυτή την άποψη, ο ορμητικός ποταμός της παγκόσμιας ιστορίας οδεύει προς τις εκβολές του στον άχρονο Ωκεανό.

Υπάρχουν πολυάριθμες ενδείξεις για την ορθότητα μιας τέτοιας

αυτοκτονικής θεώρησης της δυτικής κοινωνίας. Και όμως, αυτή η θεώρηση παρακάμπτει το ουσιώδες, το οποίο προετοιμάζεται στην παροντική πολιτισμική επανάσταση. Πρόκειται για το γεγονός ότι η ικανότητα εικονοσύνθεσης, την οποία σε πρώτη φάση έχουμε στη διάθεσή μας και χάρη στην οποία παράγουμε τις τεχνικές εικόνες, τρέφεται από την ικανότητά μας να ψηφιοποιούμε και να συν-ψηφίζουμε το πολύβουο και αεικίνητο Μηδέν που μας περιβάλλει. Ως εκ τούτου, οι εικονοσυνθέσεις μας δεν είναι κάτι που θα έπρεπε να εγκαταλείψουμε, ώστε να καταβυθιστούμε στη Νιρβάνα, αλλά είναι ίσα ίσα η απάντησή μας στο διανοιγόμενο Μηδέν που μας έχει στήσει καρτέρι. Τα πέπλα των τεχνικών εικόνων που μας περιβάλλουν, όσο κι αν μοιάζουν με τα ανατολίτικα πέπλα, μας προκαλούν να δραστηριοποιηθούμε με τρόπο αντίθετο προς εκείνον που προσιδιάζει στην Ανατολή. Δεν πρέπει να σχίσουμε τα πέπλα μας, αλλά να τα υφάνουμε όλο και πιο πυκνά. Τα επόμενα κεφάλαια είναι αφιερωμένα στη θεώρηση αυτής της ολοένα και πιο πυκνής ύφανσης των πέπλων.