

## Κινηματογράφος και εικαστικές τέχνες

Ελένη Γέμτου

Cogito, τευχ. 09, Μάρτιος 2009, σ.96-99

Ζωγραφική και κινηματογράφος θεωρούνταν παραδοσιακά τέχνες της εικόνας, στατικής και κινούμενης αντίστοιχα. Η ζωγραφική ήταν η τέχνη του στατικού χώρου, ενώ ο κινηματογράφος συνδύαζε σε μια δυναμική ενότητα χώρο και χρόνο. Με τα πρωτοποριακά ωστόσο εικαστικά ρεύματα του 20ού αιώνα, η παραδοσιακή αντίληψη για τη ζωγραφική ανατράπηκε, καθώς για πρώτη φορά επιχειρήθηκε η εισαγωγή του χρόνου στην παραδοσιακή στατική εικόνα των καλλιτεχνικών έργων, στοιχείο που οδήγησε σε σύγκλιση των δύο μορφών τέχνης. Η επίδραση του κινηματογράφου στους καλλιτέχνες του μοντερνισμού ήταν σημαντική: άνοιξε νέους δρόμους έκφρασης και πρόσφερε σύγχρονα εκφραστικά μέσα που ξέφευγαν από τα παραδοσιακά (καμβάς, πινέλο, χρώμα). Πέρα από πειραματικές προσπάθειες δημιουργίας κυβιστικού, ντανταϊστικού και αφηρημένου κινηματογράφου, διαμορφώθηκαν οργανωμένα κινήματα (σχολές) εκπροσωπούμενου κινηματογράφου στη Γερμανία και ιμπρεσιονιστικού και σουρεαλιστικού στη Γαλλία, που στόχευαν στον επαναπροσδιορισμό της κινηματογραφικής τέχνης και την καθιέρωση νέας οπτικής που ξέφευγε από την ακμάζουσα κινηματογραφική βιομηχανία της δεύτερης και τρίτης δεκαετίας του 20ού αιώνα. Η αλληλεπίδραση κινηματογράφου και εικαστικών τεχνών συνεχίστηκε και κατά τα μεταπολεμικά χρόνια, φτάνοντας μέχρι τη σύγχρονη εποχή. Αφορά τόσο στη μορφή όσο και στο περιεχόμενο: Οι ζώες πρωτοποριακών ζωγράφων και γλυπτών έγιναν αντικείμενο κινηματογραφικών ταινιών και ντοκιμαντέρ, ενώ κινηματογραφιστές, όπως ο P. Greenaway και ο D. Jarman, ενσωμάτωσαν εικαστικά χαρακτηριστικά στις δημιουργίες τους.

### I. Αλληλεπιδράσεις μεταξύ εικαστικής και κινηματογραφικής πρωτοπορίας στις αρχές του 20ού αιώνα

Οι πρώτοι που εισήγαγαν την έννοια του χρόνου και της κίνησης στη ζωγραφική ήταν οι κυβιστές. Ο εικαστικός χώρος δεν αποτελούσε πλέον στατική εικόνα, όπως την αντιλαμβανόταν από συγκεκριμένη οπτική γωνία ο ακίνητος (και μονόφθαλμος) παρατηρητής, αλλά απεικόνιση αναλυμένη με βάση την κίνηση και τις αρχές της διοπτικής όρασης. Ο ζωγράφος ήταν σαν να κινούνταν γύρω από τα αντικείμενα,

αναλύοντας τα σημαντικότερα δεδομένα της μορφικής τους δομής και ανασυνθέτοντάς τα με αισθητικές κατηγορίες. Την ίδια περίπου περίοδο οι φουτουριστές ενδιαφέρονταν για την απόδοση της ταχύτητας και της διαδοχικής κίνησης, που συνδέουν τις έννοιες του χώρου και του χρόνου. Χαρακτηριστικά είναι τα έργα του G. Balla (*Το χέρι του βιολιστή*, 1912, *Δυναμισμός ενός σκύλου που τον κρατούν με αλυσίδα*, 1912) που μελετούν και αξιοποιούν αισθητικά την επιμέρους κίνηση. Τη διαδοχική κίνηση του ανθρώπινου σώματος τη μελέτησε και ο M. Duchamp στο έργο του *Γυμνό που κατεβαίνει τη σκάλα, αρ.2* (1912), συνδέοντας τις αναζητήσεις του με τον κινηματογράφο ως εξής: «Αυτή η τελική version του *Γυμνού* [...] τον Ιανουάριο του 1912 υπήρχε η σύμπτωση διάφορων ενδιαφερόντων μέσα στο μυαλό μου, ανάμεσα στα οποία ο κινηματογράφος –στην παιδική του ηλικία ακόμη– και ο διαχωρισμός των στατικών θέσεων στις χρονοφωτογραφίες του Marey στη Γαλλία και των Eakins και Muybridge στην Αμερική. Ζωγραφισμένο στις αποχρώσεις του ξύλου, το ανατομικό γυμνό δεν υπάρχει ή τουλάχιστον δεν μπορεί κανείς να το δει, γιατί παραιτήθηκα πλήρως από τη νατουραλιστική παρουσίαση ενός γυμνού, κρατώντας μόνο τις είκοσι διαφορετικές στατικές θέσεις, όπως η μία διαδέχεται την άλλη στην πράξη της καθόδου».<sup>1</sup>

Τα πρότυπα, συνεπώς, των παραπάνω εικαστικών αναζητήσεων πρέπει να αναζητηθούν στην κινηματογραφική ιδέα της χρονικά διαδοχικής κίνησης: μια κινηματογραφική ταινία δεν είναι παρά προβολή σε οθόνη 24 φωτογραφιών το δευτερόλεπτο. Η εντύπωση της συνεχούς κίνησης δημιουργείται χάρη στο μετείκασμα, την ιδιότητα δηλαδή του αμφιβληστροειδούς να διατηρεί πάνω του την οπτική εικόνα για 1/10 του δευτερολέπτου. Σταθμός για την επινόηση του κινηματογράφου ήταν οι διαδοχικές φωτογραφίες του E. Muybridge, με ένα μηχανικό σύστημα δικής του εφεύρεσης, που έδειξαν την πραγματική κίνηση των ποδιών του αλόγου κατά τον καλπασμό. Η σύνδεση της κίνησης καρέ καρέ με τους ήχους του φωνογράφου του Th. Edison οδήγησε στην κατασκευή του κινητοσκοπίου, μέσα στο οποίο ξετυλίγονταν περίπου 500 εικόνες. Η επινόηση του κινηματογράφου είναι

---

<sup>1</sup> M. Sanouillet (επιμ.), Marcel Duchamp, Duchamp du signe: Ecrits (Παρίσι: Flammarion, 1975), σ. 222 κ.ε. Βλ. επίσης A. Χαραλαμπίδης, *Η τέχνη του εικοστού αιώνα. Ζωγραφική, πλαστική, αρχιτεκτονική* (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1990), σ. 200.

κυρίως έργο των αδελφών Lumiere, που, ενοποιώντας το 1895 όλες τις προηγούμενες εφευρέσεις, άνοιξαν το δρόμο για την εκπληκτική ανάπτυξη της νέας αυτής τέχνης.

Ο κινηματογράφος, ως νέο καλλιτεχνικό είδος, επιχείρησε συχνά να αυτοπροσδιοριστεί μέσα από τη σχέση του με τις εικαστικές τέχνες. Η επαφή με αυτές ήταν άμεση, καθώς τα ζωγραφισμένα σκηνικά έπαιζαν πάντα ουσιαστικό ρόλο στις ταινίες, ως ντεκόρ και πλαίσιο της πλοκής. Ζωγράφοι και κινηματογραφιστές κινούνταν στους ίδιους χώρους και συχνά μοιράζονταν κοινές ανησυχίες, που οδηγούσαν σε ουσιαστικές αμοιβαίες επιρροές ή και γόνιμες συνεργασίες.

Ο εξπρεσιονιστικός κινηματογράφος εμφανίστηκε στη Γερμανία ως προσπάθεια διαφοροποίησης από τις ανάλαφρες ρομαντικές και περιπετειώδεις εμπορικές ταινίες της εποχής. Αναγνωρίζονται τρία διαδοχικά ρεύματα: το αμιγώς εξπρεσιονιστικό, με έργα όπως το *Εργαστήριο του δρος Καλιγκάρι* (1922) του Robert Wiene και το *Μετρόπολις* (1927) του Fritz Lang· το «Κάμερσπιλ», που συνδυάζει εξπρεσιονιστικά και ρεαλιστικά στοιχεία, με έργα όπως τον *Nosferatu* και τον *Faust* του Friedrich Murnau· και η «Νέα Αντικειμενικότητα», που περιλαμβάνει ρεαλιστικά δράματα επηρεασμένα από την οπτική φόρμα του εξπρεσιονισμού (καθορίζουν την κινηματογραφική σκηνή μέχρι την άνοδο του Hitler και την επικράτηση του ναζιστικού ύφους στην τέχνη). Στον εικαστικό χώρο, «εξπρεσιονισμός» σήμαινε την έκφραση του εσωτερικού βιώματος ακόμη και σε βάρος οποιασδήποτε φυσικής αιτιότητας και οργανικότητας: τα μέλη της «Γέφυρας» (E. Kirchner, E. Heckel, K. Schmidt-Rottluff) προώθησαν μια παραστατική ζωγραφική με αντινατουραλιστική γλώσσα, ενώ οι ζωγράφοι του «Γαλάζιου Καβαλάρη» (W. Kandinsky, Fr. Marc, A. Macke) χρησιμοποίησαν το χρώμα και τη φόρμα ως φορείς ψυχικών και πνευματικών ωθήσεων, στρέφοντας σταδιακά την τέχνη σε αφηρημένες διατυπώσεις και κατασκευές. Βασικά μορφολογικά χαρακτηριστικά της εικαστικής εξπρεσιονιστικής έκφρασης ήταν τα έντονα χρώματα, τα δυνατά και τονισμένα περιγράμματα, η διαστρέβλωση της γραμμής μέχρι την παραμόρφωση και η υπερβολή. Παρόμοια στοιχεία βρίσκουμε και στις εξπρεσιονιστικές κινηματογραφικές ταινίες, στις οποίες κυριαρχούν έντονες αντιθέσεις μεταξύ άσπρου και μαύρου, θολοί φωτισμοί, αντιρεαλιστικό ντεκόρ, εφιαλτικές σκάλες, ατελείωτοι διάδρομοι, καθρέφτες. Τα θέματα που θίγονταν είχαν «πνευματικό» χαρακτήρα, ενώ συνδέονταν με μεταφυσικές αγωνίες που συχνά μορφοποιούνταν μέσα από φαντάσματα, τέρατα και βρικόλακες.

Πολλά κοινά στοιχεία έχουν επίσης η σουρεαλιστική ζωγραφική και ο σουρεαλιστικός κινηματογράφος (ο τελευταίος καλλιεργήθηκε σε μεγάλο βαθμό από δημιουργούς του εικαστικού χώρου). Οι σουρεαλιστές ζωγράφοι (π.χ. ο Γερμανός M. Ernst, ο Ισπανός S. Dalí, ο Γάλλος Y. Tanguy, ο Βέλγος R. Magritte) πειραματίστηκαν με τον αυτοματισμό, ενώ εισήγαγαν την ψυχανάλυση στη ζωγραφική ως μέθοδο σύλληψης και καταγραφής του υποσυνειδήτου. Καλλιέργησαν μια μορφή τέχνης στην οποία κυριαρχούσε το ανόμοιο, το τυχαίο, το αντιφατικό, το ταραγμένο και το ατελές, με σκοπό την πρόκληση ψυχικής ταραχής στο θεατή και τον ερεθισμό της λίμπιντό του. Αναφέρονταν σε πραγματικότητες που βρίσκονται πέρα από την εμπειρική, οι οποίες μπορούσαν –όπως υποστήριζαν– να αποκαλυφθούν μόνο μέσα από τη σουρεαλιστική ζωγραφική. Κάποιοι από τους ζωγράφους πειραματίστηκαν και με τον κινηματογράφο, ενώ οι καλλιτέχνες M. Ray και M. Duchamp με τα έργα τους *Επιστροφή στη λογική* (1923) και *Anemic Cinema* (1926), αντίστοιχα, λειτούργησαν ως γέφυρα μεταξύ νταντά και σουρεαλισμού. Με τον L. Bunuel ο σουρεαλιστικός κινηματογράφος έφτασε στην κορύφωσή του, καθώς ο νέος τότε σκηνοθέτης συνεργάστηκε με τον S. Dalí γυρίζοντας δύο ταινίες: *Ένας ανδαλουσιανός σκύλος* (1929) και *Χρυσή εποχή* (1930). Οι ταινίες αυτές δεν έχουν συγκεκριμένη υπόθεση, αφηγηματική ενότητα, λογική συνοχή, λειτουργώντας περισσότερο σαν κινηματογραφημένα όνειρα που μπορούν να δεχθούν πολλαπλές ερμηνείες ψυχαναλυτικού χαρακτήρα.<sup>2</sup>

Από τον ντανταϊστικό χώρο, η πλέον χαρακτηριστική ταινία είναι το *Διάλειμμα*<sup>3</sup> των R. Clair και Fr. Picabia (που ήταν και εικαστικός καλλιτέχνης), η οποία έγινε με σκοπό να καλύψει η προβολή της την αλλαγή σκηνικών μεταξύ δύο πράξεων των σουηδικών μπαλέτων σε παρισινό θέατρο. Το σενάριο δεν είχε λογική συνοχή, ήταν γεμάτο απρόβλεπτες εξελίξεις, διακωμωδώντας έμμεσα την παραδοσιακή τέχνη, αλλά και την κοινωνία, τους θεσμούς και γενικότερα τις αξίες του δυτικού πολιτισμού. Ήταν στρατευμένη στις ιδέες του κινήματος που είχε σκοπό να αποδομήσει και να ανατρέψει τις ισχύουσες αντιλήψεις για τη ζωή και τον κόσμο.

---

<sup>2</sup> Για το σουρεαλιστικό κινηματογράφο και μια σύντομη ανάλυση της ταινίας *Ένας ανδαλουσιανός σκύλος*, βλ. και Στ. Βαλούκο, *Ιστορία του Κινηματογράφου* (Αθήνα: Αιγόκερως, 2003), σ. 151 κ.ε. Επίσης, βλ. Στ. Θεοδωράκη, *Κινηματογραφικές πρωτοπορίες* (Αθήνα: Νεφέλη, 1990), σ. 125 κ.ε.

<sup>3</sup> Αναλυτικά, βλ. Θεοδωράκη, *στο ίδιο*, σ. 61 κ.ε.

Σημαντική ήταν και η συνεισφορά εικαστικών καλλιτεχνών στη δημιουργία αφηρημένου κινηματογράφου. Το 1912 ο H. Richter έγραφε στο περιοδικό *Aktion* ότι ο κινηματογράφος προσέφερε ως μέσο τη δυνατότητα η ζωγραφική να ξεφύγει από τα παραδοσιακά όρια του καμβά, του πινέλου και του μουσαμά. Αντιλαμβάνόταν την κινηματογραφική οθόνη ως πλαίσιο όπου ο ζωγράφος θα τοποθετούσε καθαρά μορφοπλαστικά στοιχεία.<sup>4</sup> Σε μια σειρά ταινιών με τίτλο *Φιλμοσπουδή* (1921–1924) συνυπάρχουν κινούμενοι άνθρωποι, αντικείμενα και γεωμετρικά σχήματα. Η πρώτη εντελώς αφηρημένη ταινία προέρχεται από τον Σουηδό V. Eggeling και έχει τον τίτλο *Διαγώνια Συμφωνία*. Προέβαλλε τη «ρυθμική κίνηση της καθαρής φόρμας» κινηματογραφώντας αφηρημένα σχήματα σχεδιασμένα από τον ίδιο σε ρολά χαρτί που ξετυλίγονταν κατά μήκος ενός διαγώνιου άξονα.<sup>5</sup> Η σημαντικότερη προσωπικότητα στο χώρο του αφηρημένου κινηματογράφου ήταν ο Γερμανός αρχιτέκτονας W. Ruttmann, που σκηνοθέτησε σειρά ταινιών με τίτλο *Opus I-IV* (1921–1925), παραλλάσσοντας το ίδιο θέμα: κινούμενα σχήματα –κύκλοι, τρίγωνα και σφαίρες– εναλλάσσονταν στο φως και το σκοτάδι. Στο *Opus IV* είναι εμφανής η επίδραση του εικαστικού κινήματος Op Art (optical art = οπτική τέχνη), που στόχευε στη δημιουργία οπτικών ψευδαισθήσεων μέσα από τη μελετημένη χρήση χρωμάτων και σχημάτων και σε σχέση με τη θέση και την κίνηση του θεατή. Η διαφορά στην κινηματογραφική ταινία ήταν ότι η κίνηση δεν προερχόταν από το θεατή, αλλά από το έργο: καθώς παραγόταν από την κάμερα, δημιουργούσε μια γέφυρα μεταξύ op και kinetic art.<sup>6</sup>

## II. Video art και avant garde cinema: η κινηματογραφική - τηλεοπτική τεχνολογία ως μέσο πειραματικής έκφρασης

Το κίνημα της video art, που άκμασε τις δεκαετίες '60 και '70, αλλά και ο πειραματικός μεταπολεμικός κινηματογράφος δεν θα υπήρχαν, αν δεν είχαν προηγηθεί οι προπολεμικές πρωτοποριακές ταινίες που συνδύαζαν κινηματογραφική τεχνολογία και νέες οπτικές δυνατότητες. Οι δύο αυτές τάσεις διαφοροποιούνται από τον αφηγηματικό - θεατρικό κινηματογράφο, γιατί δεν ακολουθούν παραδοσιακές

---

<sup>4</sup> D. Gomery, *Ιστορία του κινηματογράφου* (Αθήνα: Έλλην, 1998), σ. 125.

<sup>5</sup> H. AgeI, *Η αισθητική του κινηματογράφου* (Αθήνα: Δαίδαλος/Ζαχαρόπουλος, 2000), σ. 33.

<sup>6</sup> Θεοδωράκης, *ό.π.*, σ. 45.

συμβάσεις, όπως τη χρήση σεναρίου, ηθοποιών, διαλόγων, σκηνικών, και δεν στοχεύουν στην αισθητική ικανοποίηση. Πρόκειται για πρωτοποριακές - πειραματικές εκφράσεις, με τον πειραματικό κινηματογράφο να καλλιεργείται από κινηματογραφιστές, και τη video art από εικαστικούς καλλιτέχνες. Σκοπός και στις δύο περιπτώσεις είναι η εναλλακτική προσέγγιση της πραγματικότητας και η διεύρυνση του οπτικού πολιτισμού.

Η video art πρωτοεμφανίστηκε στα 1965, όταν επινοήθηκε η φορητή βιντεοκάμερα, δίνοντας τη δυνατότητα σε όλους να καταγράφουν άμεσα και εύκολα τον κόσμο. Στα χέρια των καλλιτεχνών έγινε το εναλλακτικό μέσο για τη μορφοποίηση των αιτημάτων τους, που εκτεινόταν από τη διερεύνηση των ορίων του ίδιου του μέσου (π.χ. P. Campus, *Double Vision*) έως την αποδόμηση της συμβατικής θέασης όπως αυτή είχε διαμορφωθεί μέσα από τον παραδοσιακό κινηματογράφο (π.χ. J. Jonas, *Organic Honey's Vertical Roll*). Πολλαπλές ήταν οι δυνατότητες της φορητής βιντεοκάμερας, μεταξύ των οποίων η γρήγορη και εύκολη χρήση, ο άμεσος έλεγχος του τελικού αποτελέσματος, η καταγραφή της κίνησης και του χρόνου (ρεαλιστικού ή τεχνητού), η επανάληψη στιγμιότυπων. Οι καλλιτέχνες, αξιοποιώντας τις δυνατότητες αυτές, ανακάλυψαν νέους τρόπους αφήγησης, καλλιέργησαν την ιδέα της διαδραστικότητας, έστρεψαν την κάμερα πάνω τους, αντιμετωπίζοντας την συχνά ως προέκταση του σώματός τους, ή συνδύασαν τα έργα τους με άλλες καλλιτεχνικές τάσεις, όπως την εννοιολογική τέχνη, την τέχνη των υπολογιστών, τα γραφικά, τα κινούμενα σχέδια και όλων των ειδών τις ψηφιακές εφαρμογές.<sup>7</sup>

Μεταξύ της video art και του avant garde κινηματογράφου θα πρέπει να τοποθετηθούν οι ταινίες του A. Warhol, κυρίως λόγω της χρονικής τους διάρκειας, που κυμαίνεται από τέσσερα λεπτά (*Μάριο Μπανάνα*) έως 25 ώρες (\*\*\*\*).<sup>8</sup> Κινούνται στο χώρο της «άκρας αντικειμενικότητας», καθώς αποδίδουν την πραγματικότητα όπως είναι, χωρίς την παραμικρή παρέμβαση τεχνασμάτων. Σκοπός του Warhol ήταν να καταδείξει ότι η αδράνεια του θεατή μπροστά σε αυτά που βλέπει στην οθόνη είναι ίδια με εκείνη με την οποία αντιμετωπίζει τις κοινωνικές

---

<sup>7</sup> M. Rush, *Video Art*, (Λονδίνο: Thames & Hudson, 2007).

<sup>8</sup> Η μικρή διάρκεια αποτελεί χαρακτηριστικό των έργων της video art. Έτσι, αν και ο Warhol προέρχεται από τον εικαστικό χώρο, οι περισσότερες από τις 55 συνολικά ταινίες που έχει σκηνοθετήσει, δεν μπορούν να ενταχθούν στο χώρο της video art.

εξελίξεις. Οι σκηνοθετικές παρεμβάσεις ήταν μηδαμινές, ενώ δεν ήταν λίγες οι φορές που ο Warhol έφευγε και άφηνε την κάμερα μόνη της να φιλμάρει.<sup>9</sup> Με αυτή την τεχνική προέκυψαν πολλές ταινίες στο χρονικό διάστημα 1963–1968, μεταξύ των οποίων ο *Υπνος* (1963), μια οκτάωρη ταινία που κινηματογραφεί έναν άνθρωπο να κοιμάται, και το *Empire State Building* (1964), στο οποίο προβάλλεται η πεντάωρη πλήρης περιστροφή της οροφής του κτιρίου και οι αλλαγές στη θέα.

Από το χώρο του νεότερου πρωτοποριακού κινηματογράφου αξίζει να αναφερθούν δημιουργοί όπως ο P. Greenaway και ο D. Jarman, που συνδυάζουν τις ιδιότητες του κινηματογραφιστή και του εικαστικού καλλιτέχνη, δίνοντας ένα είδος εικαστικής καλλιγραφίας στις ταινίες τους. Σε πολλές από αυτές είναι εμφανής η επίδραση της αναγεννησιακής και της μπαρόκ ζωγραφικής: Το φως παίζει καθοριστικό ρόλο, δημιουργώντας έντονες αντιθέσεις με το σκοτάδι, ενώ παίρνει συμβολικές προεκτάσεις, που επανέρχονται και μέσα από αντιθετικά ζεύγη, όπως ντυμένο - γυμνό, φυσικό - αρχιτεκτονικό τοπίο, άψυχα αντικείμενα - ανθρώπινα όντα, σεξουαλική ευχαρίστηση - επίπονος θάνατος. Στην προσπάθειά τους να ερευνήσουν τις δυναμικές επιδράσεις μεταξύ «13 χρόνων κινηματογράφου και 8.000 χρόνων ζωγραφικής»<sup>10</sup> και οι δύο δημιουργοί έκαναν ταινίες με θέματα από τον εικαστικό χώρο, όπως είναι οι *Women artists* (1979), *The Belly of an Architect* (1987), *Nightwatching* (2007) του P. Greenaway, και η *Caravaggio* (1986) του D. Jarman. Στην τελευταία, οι περισσότερες σκηνές θυμίζουν *vivant tableau*, με το *chiaroscuro* (μια τεχνική που συνδέθηκε με τον Caravaggio) να δίνει τον τόνο. Ο Jarman σκηνοθέτησε την ταινία στο πνεύμα του Caravaggio, χρησιμοποιώντας αναχρονισμούς με συμβολικό χαρακτήρα: όπως, για παράδειγμα, ο Caravaggio έντυνε τις βιβλικές μορφές με σύγχρονα ενδύματα, έτσι και ο Jarman εμφανίζει ηλεκτρικά φώτα, αριθμομηχανές, σύγχρονα ποδήλατα να χρησιμοποιούνται από ανθρώπους του 17ου αιώνα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν οι εγκαταστάσεις του P. Greenaway, που λειτουργούν ως διάλογος μεταξύ κλασικών εικαστικών έργων και σύγχρονων πολυμέσων. Μέχρι τώρα έχουν πραγματοποιηθεί δύο (*Η νυχτερινή φρουρά* του Rembrandt στο Rijksmuseum, Amsterdam, το 2006, και *Ο Μυστικός*

---

<sup>9</sup> Κ. Ρίντερ, *Ιστορία του παγκόσμιου κινηματογράφου* (Αθήνα: Αιγόκερως, 2000), σ. 240.

<sup>10</sup> P. Greenaway, στο άρθρο «Milan- For one Fleeting Evening, Leonardo's Last Supper Was a Multimedia Star», *The New York Times*, «Art & Design», 2/7/2008.

Δείπνος του Leonardo da Vinci στο Palazzo Reale, Μιλάνο, το 2008), ενώ υπάρχουν σχέδια για άλλες επτά.<sup>11</sup>

### III. Οι κινηματογραφικές ταινίες και τα ντοκιμαντέρ ως βιογραφικά έργα για εικαστικούς καλλιτέχνες

Κατά τη μεταπολεμική περίοδο, το βίντεο, η τηλεόραση και ο κινηματογράφος αποτέλεσαν μέσα καταγραφής καλλιτεχνικών βιογραφιών με τη μορφή είτε κινηματογραφικών ταινιών είτε ντοκιμαντέρ. Η βιογραφία αποτελεί πλαισιοκρατική μέθοδο της ιστορίας της τέχνης, σύμφωνα με την οποία τα έργα τέχνης εξετάζονται σε σχέση και συνάρτηση με τη ζωή και την προσωπικότητα του καλλιτέχνη. Στηρίζεται σε γραπτές πηγές και προϋποθέτει γνώση των έργων και των δραστηριοτήτων του δημιουργού, αλλά και του ιστορικού, κοινωνικού και πολιτισμικού πλαισίου γενικότερα. Αν δεν υπάρχουν αυτές οι πληροφορίες, η παραδοσιακή βιογραφική μέθοδος δεν μπορεί να εφαρμοσθεί.

Στο πνεύμα αυτό κινούνται οι κινηματογραφιστές που επιδίδονται στο βιογραφικό ντοκιμαντέρ, καθώς, ως είδος, προϋποθέτει επιστημονική ακρίβεια, συνέπεια και διωποκειμενικό έλεγχο των πληροφοριών που παρέχει. Από την άλλη πλευρά, οι κινηματογραφικές ταινίες στηρίζονται σε γραπτές πηγές και σε πραγματικά στοιχεία για τη ζωή, το έργο και το ιστορικό - κοινωνικό πλαίσιο του καλλιτέχνη τον οποίο πραγματεύονται, αλλά, ως καλλιτεχνικές δημιουργίες, ενέχουν φανταστικές αναφορές, παραλλαγές ή και αλλαγές των πραγματικών δεδομένων.

Η διαφοροποίηση αυτή ανακλά και τη βασική διαφορά μεταξύ τέχνης (καλλιτεχνικές κινηματογραφικές βιογραφίες) και ιστορίας της τέχνης (επιστημονικό - βιογραφικό ντοκιμαντέρ). Η ιστορία της τέχνης, που έχει αντικείμενο τη μελέτη των εικαστικών έργων, ανήκει στο χώρο των ανθρωπιστικών (humanities) ή πνευματικών (Geisteswissenschaften) επιστημών. Βασική μεθοδολογία των επιστημών αυτών είναι η ερμηνευτική, που στοχεύει στην κατανόηση των ανθρώπινων έργων και πράξεων με ένα είδος βιοματικής μετάθεσης στη σκέψη του δημιουργού και στο χώρο δράσης του. Εργαλείο της ερμηνευτικής είναι η «κατανόηση», που διαφοροποιείται από την «εξήγηση» ως τη βασική μεθοδολογική προσέγγιση των αναλυτικών επιστημών.<sup>12</sup> Η

---

<sup>11</sup> Στο ίδιο.

<sup>12</sup> Σκοπός των αναλυτικών επιστημών είναι η εξήγηση του κόσμου με ορθολογικά και διωποκειμενικά ελέγξιμες διαδικασίες που οδηγούν στην ένταξη των φαινομένων σε



επιστήμη, ωστόσο, στις βασικές της μορφές αποτελεί πνευματική διαδικασία που έχει σκοπό τη γνώση και την κατανόηση της πραγματικότητας, στηριζόμενη σε διωποκειμενικούς (εμπειρικούς και ορθολογικούς) ελέγχους των πληροφοριών που πραγματεύεται. Οι ανθρωπιστικές επιστήμες, αν και δεν προσανατολίζονται στη διαμόρφωση νομολογικών υποθέσεων και θεωριών<sup>13</sup> (όπως οι αναλυτικές), πρέπει να χαρακτηρίζονται από αυστηρότητα, συνέπεια και ακρίβεια στην κατανόηση και την αξιολόγηση των πνευματικών έργων.

Το ντοκιμαντέρ είναι το κινηματογραφικό είδος που ακολουθεί επιστημονικές μεθόδους: στηρίζεται σε γραπτές και προφορικές πηγές, οι οποίες ελέγχονται και αναπαράγονται με ακρίβεια, στοχεύοντας στη διατύπωση της αλήθειας. Συχνά ωστόσο ενέχει και καλλιτεχνικά στοιχεία, γιατί αποβλέπει και στην αισθητική ικανοποίηση του θεατή. Αν και υπήρχε από τα χρόνια του βωβού κινηματογράφου, μετά τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου έγινε ένα από τα δημοφιλέστερα κινηματογραφικά είδη.

Στα ντοκιμαντέρ που πραγματεύονται θέματα από το χώρο των εικαστικών τεχνών μπορούμε να διακρίνουμε τρεις κατηγορίες με βάση το αντικείμενο και τη μεθοδολογία τους. Η πρώτη αναφέρεται σε εκείνα που με άμεσο τρόπο παρουσιάζουν την καλλιτεχνική διαδικασία του δημιουργού που πραγματεύονται. Αξιοποιείται η πρωτότυπη δυνατότητα του κινηματογράφου να καταγράφει σε πραγματικό χρόνο. Το πρώτο ντοκιμαντέρ αυτής της κατηγορίας γυρίστηκε το 1956 από τον H.G. Clouzot, με τίτλο *Το αίνιγμα Picasso*, και παρουσιάζει τη διαδικασία φιλοτέχνησης είκοσι έργων από τον Picasso και, κατ' επέκταση, την ψυχολογία και την εκδήλωση της δημιουργικής διάθεσης του καλλιτέχνη. Από τα σύγχρονα ντοκιμαντέρ αυτής της κατηγορίας αξίζει να αναφερθεί η σειρά *Christo and Jeanne-Claude*, που σκηνοθετήθηκε από τον A. Maysles, με θέμα τη διαδικασία καλλιτεχνικής έκφρασης του Christo, εκπροσώπου του κινήματος της land art. Ο θεατής παρακολουθεί σε πραγματικό χρόνο τους αγώνες και τις ενέργειες του καλλιτέχνη και της γυναίκας του να πραγματοποιήσουν το όραμα της εικαστικής παρέμβασης στο φυσικό τοπίο.

---

γενικό νομολογικό πλαίσιο. Βλ. και Π. Γέμτος, *Οι κοινωνικές επιστήμες. Μια εισαγωγή* (Αθήνα: Τυπωθήτω, 1995), σ.19επ.

<sup>13</sup> Βλ. Ε. Γέμτου, «Επιστήμες του ανθρώπου και επιστήμες της φύσης: δυνατότητες και όρια ενός μεθοδολογικού μονισμού», *Νεύσις* 13, Άνοιξη 2004

Στη δεύτερη κατηγορία των ντοκιμαντέρ του εικαστικού χώρου ανήκουν εκείνα που, ακολουθώντας την παραδοσιακή φόρμουλα, παρουσιάζουν τη ζωή και το έργο συγκεκριμένων καλλιτεχνών με συνεπή αξιοποίηση γραπτών και προφορικών πηγών. Στόχος είναι η εικαστική εκπαίδευση του κοινού με ευχάριστο και άμεσο τρόπο, που συνδυάζει γνώση και απόλαυση.

Η τρίτη κατηγορία περιλαμβάνει ντοκιμαντέρ που επικεντρώνονται στις εικαστικές δημιουργίες, προσφέροντας στο θεατή πληροφορίες για άλλα θέματα που θέλει να προβάλλει ο κινηματογραφιστής. Το *Guernica* του A. Resnais, που γυρίστηκε το 1950, είναι ένα ποιητικό ντοκιμαντέρ,<sup>14</sup> το οποίο χρησιμοποιεί την τέχνη του Picasso για να καταγγείλει τον πόλεμο ως πράξη που καταστρέφει την αθωότητα. Από τα σύγχρονα ντοκιμαντέρ αυτής της κατηγορίας ενδιαφέρον έχει η σειρά του BBC με τίτλο *Η ζωή ενός αριστουργήματος*, που παρουσιάζει με ποιητικό και δραματοποιημένο τρόπο την πορεία μεγάλων έργων τέχνης από τη δημιουργία τους έως σήμερα.

Αν τα ντοκιμαντέρ έχουν γνωστική αξία και βρίσκονται κοντά στον επιστημονικό χώρο, οι κινηματογραφικές ταινίες είναι έργα τέχνης με αισθητικό περιεχόμενο. Η αισθητική απόλαυση, που παραδοσιακά αποτελεί σκοπό της τέχνης, είναι προϊόν των ποιοτήτων της μορφής του έργου, αλλά και αυτών του περιεχομένου του, που συνήθως χαρακτηρίζεται από αναφορές σε ηθικές και γνωστικές αξίες: Ταυτιζόμενος με τους χαρακτήρες της ταινίας και βιώνοντας άμεσα και έντονα τα γεγονότα που διαδραματίζονται, ο θεατής ενθαρρύνεται μέσα από την επαφή του με ηθικά και γνωστικά μηνύματα να σκεφτεί και να αισθανθεί σε άλλα επίπεδο από το συμβατικό, να αναθεωρήσει παγιωμένες αντιλήψεις και να αποκτήσει νέους προσανατολισμούς στην αντιμετώπιση του κόσμου.

Οι νεότεροι κινηματογραφιστές (από το '50 και μετά) έχουν εμπνευστεί πολλές φορές από τις ζωές καλλιτεχνών, δημιουργώντας ταινίες που όμως δεν έχουν σκοπό την κατάδειξη της αλήθειας (που ούτως ή άλλως δεν αποτελεί αίτημα της τέχνης, αλλά της επιστήμης), αλλά την προβολή μιας εποχής και μιας προσωπικότητας που γοητεύει και συγκινεί. Τα κίνητρά τους είναι περισσότερο συγκινησιακά και στοχεύουν στην αισθητική ικανοποίηση του θεατή. Δεν είναι τυχαίο ότι όλες οι ταινίες αφορούν στις ζωές των καλλιτεχνών εκείνων που συνδέθηκαν με μοιραία πάθη, μεγάλους έρωτες, ακροβασίες μεταξύ ζωής και

---

<sup>14</sup> Για τα στιλ, τα είδη και τις σχολές ντοκιμαντέρ, βλ. Βαλούκο, ό.π., σ. 235

θανάτου. Μέσα από τις ταινίες προβάλλονται μύθοι και στερεότυπα που περιβάλλουν τους καλλιτέχνες από τα πανάρχαια χρόνια. Πολλά από αυτά τα στερεότυπα έχουν παγιωθεί σε τέτοιο βαθμό, που μετατράπηκαν σε καθολικά αποδεκτές αλήθειες οι οποίες δεν προβάλλονται μόνο από τις ταινίες αλλά ενσωματώνονται συχνά και στο έργο ιστορικών τέχνης που ασχολούνται με τη βιογραφική μέθοδο. Ιδιαίτερα ο μοντερνισμός έθρεψε πολλά τέτοια στερεότυπα, όπως, π.χ., αυτό του μποέμ - εγωκεντρικού καλλιτέχνη ο οποίος είναι φορέας ενός πεπρωμένου και μιας ελευθερίας που υπερβαίνουν τα όρια του μέσου ανθρώπου (βλ. *Modigliani*, σενάριο/σκηνοθεσία M. Davis, 2004· *Paradise found*, σκηνοθεσία M. Andreacchio, σενάριο J. Goldsmith, 2003· *Caravaggio*, σενάριο/σκηνοθεσία D. Jarman).

#### IV. Επίλογος

Από την εμφάνιση του κινηματογράφου, κινηματογραφιστές και εικαστικοί καλλιτέχνες συνδέθηκαν με σχέσεις αλληλεπίδρασης και συνεργασίας. Από τη μια πλευρά, ο κινηματογράφος, ως πολυαισθητηριακό μέσο, προϋποθέτει τη σύμπραξη πολλών τεχνών· από την άλλη, οι εικαστικές τέχνες, στην αναζήτησή τους για νέες διεξόδους στο πλαίσιο του μοντερνισμού, στράφηκαν σε άλλους πνευματικούς και καλλιτεχνικούς χώρους, μέσα από τους οποίους επιχείρησαν να επαναπροσδιοριστούν. Ζούμε σε μια εποχή κατά την οποία συχνά τα όρια μεταξύ πνευματικών και καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων δεν είναι διακριτά: Επιστήμονες χαρακτηρίζουν την αισθητική ικανοποίηση ως βασικό κριτήριο επιστημονικής δουλειάς, καλλιτέχνες χρησιμοποιούν τεχνολογικά πολυμέσα και επιστημονικά επιτεύγματα με αισθητικό και γνωστικό προσανατολισμό, ενώ στον εικαστικό χώρο, ήδη από τη δεκαετία του 1960, ζωγραφική, performance, χορός, κινηματογράφος, μουσική, ποίηση και γλυπτική συνυπάρχουν σε μεμονωμένα έργα. Αν ωστόσο στον καλλιτεχνικό χώρο –που (αντίθετα από τον επιστημονικό) κυριαρχείται από ελευθερία και φαντασία– η σύμπραξη πολλών τεχνών είναι απολύτως θεμιτή, δημιουργώντας πολλαπλές δυνατότητες έκφρασης και αισθητικής απόλαυσης, η δουλειά του ιστορικού της τέχνης είναι να αναζητάει και να μελετάει την ιστορική και τη θεωρητική εξέλιξη κάθε μορφής τέχνης ξεχωριστά, επισημαίνοντας τις εκάστοτε αλληλεπιδράσεις και συσχετίσεις. Η επιστημονική μελέτη της σχέσης του κινηματογράφου και των εικαστικών τεχνών δείχνει τον ανοικτό ορίζοντα αισθητικής προσέγγισης του κόσμου και τη γονιμότητα του διαλόγου μεταξύ των μορφών τέχνης

στη γενικότερη προσπάθεια του ανθρώπου να γνωρίσει τον κόσμο όπου ζει και να δώσει νόημα στη δική του κοσμική παρουσία.

### **Περίληψη**

Ο κινηματογράφος, ως πολυαισθητηριακό καλλιτεχνικό μέσο, προϋποθέτει τη συμβολή πολλών τεχνών, όπως της μουσικής, της λογοτεχνίας και των εικαστικών τεχνών. Οι τελευταίες αποτέλεσαν για τους πρωτοποριακούς κινηματογραφιστές των αρχών του 20ού αιώνα πηγή έμπνευσης στη διαμόρφωση πειραματικών ταινιών, διευρύνοντας τις δυνατότητες για οπτικές αναζητήσεις. Αλλά και πολλοί εικαστικοί *avant garde* καλλιτέχνες στράφηκαν στην κινηματογραφική τεχνολογία, που ήταν το καταλληλότερο μέσο για την καταγραφή και τη μελέτη της κίνησης και του χρόνου. Οι σχέσεις αλληλεπίδρασης και συνεργασίας μεταξύ εικαστικών και κινηματογραφιστών συνεχίστηκαν και κατά τη μεταπολεμική περίοδο, μέσα από τη *video art* και τον πειραματικό κινηματογράφο, στο πλαίσιο του οποίου δημιουργοί όπως ο P. Greenaway και ο D. Jarman ενσωμάτωσαν εικαστικά χαρακτηριστικά σε πολλές από τις ταινίες τους. Παράλληλα γυρίστηκε μεγάλος αριθμός ντοκιμαντέρ με θέματα από τον εικαστικό χώρο, αλλά και κινηματογραφικών ταινιών με βιογραφίες καλλιτεχνών, συμβάλλοντας, από τη μια, στην εικαστική διαπαιδαγώγηση του κοινού (ντοκιμαντέρ), και, από την άλλη, στη συγκινησιακή και αισθητική ικανοποίηση των θεατών μέσα από την ταύτισή τους με μποέμ πρωτοποριακούς καλλιτέχνες που το πεπρωμένο τους οδήγησε σε μια πέρα από τα συνηθισμένα όρια ζωή (κινηματογραφικές ταινίες).