



Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
Σχολή Επιστημών της Αγωγής
Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών
«Επιστήμες της Αγωγής»
Κατεύθυνση: «Ανθρωπιστικές Επιστήμες στην Εκπαίδευση»

Θέμα

Φωτογραφία, σώμα και εκπαίδευση. Μια φαινομενολογική προσέγγιση

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Αριστούλα Μπέτη

Τριμελής Εξεταστική Επιτροπή

Επιβλέπουσα: Μαρία Πουρνάρη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στο Π.Τ.Δ.Ε.

Μέλη: Ιορδάνης Μαρκουλάτος, Επίκουρος Καθηγητής στο Τμήμα Φιλοσοφίας
Θεοχάρης Ράπτης, Επίκουρος Καθηγητής στο Π.Τ.Ν.

Ιωάννινα 2019

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	3
Κεφάλαιο πρώτο.....	8
1.1 Η σωματικότητα της αντίληψης και του νοήματος.....	8
1.2 Φιλοσοφία της τέχνης στο έργο του Μερλώ-Ποντύ	15
1.2.1 Η συνάντηση του καλλιτέχνη με τον κόσμο	17
1.2.2 Ο σεξανικός κόσμος	19
1.2.3 Η τέχνη ως διέξοδος προς το άρρητο	22
1.2.4 Το εκφραστικό δημιούργημα ως σωματική τροπικότητα	23
1.3 Η φωτογραφία στο έργο του Μερλώ-Ποντύ	27
Κεφάλαιο δεύτερο	31
2.1 Προς μια φαινομενολογική προσέγγιση της φωτογραφίας.....	31
2.1.1 Πώς θα μετρήσω και θα μετρηθώ στο αβάκιο της ζωής;.....	39
2.2 Υπαρκτική δέσμευση και τροπικότητα	41
2.3 Γνώση μέσα στα χέρια	44
2.3.1 Όσα γνωρίζει το σώμα για τη φωτογραφία	46
2.3.1.1 Προσωπικό σημείωμα	48
2.3.2 Καδράροντας με το σώμα	50
2.4 Αποϋλοποίηση και αποσωματοποίηση της φωτογραφίας	52
2.4.1 Το αρνητικό του φιλμ.....	55
2.4.2 Φωτογραφικό τύπων και σώμα: μια αρχετυπική σχέση	57
2.5 Ο σκοτεινός θάλαμος ως χώρος ανάδυσης νοήματος	59
Κεφάλαιο τρίτο.....	61
3.1 Εάν δε το άλας μωρανθεί, εν τίνι αλισθήσεται;	61
3.2 Φαινομενολογία και εκπαίδευση.....	62
3.2.1 Αναλογική φωτογραφία και εκπαίδευση	63
3.3 Η όραση ως αφή στον σκοτεινό θάλαμο	71
Επίλογος	74
Βιβλιογραφία	75
Ευχαριστίες.....	80

Εισαγωγή

Πώς μπορεί ο τρόπος άσκησης της φωτογραφίας να μας υποδείξει άρρητα, αλλά εμφανικά, πώς να διάγουμε αβίαστα τον πληθωρικό μας βίο; Πώς μπορεί, εν γένει ο τρόπος άσκησης μιας τέχνης, να λειτουργήσει ως ψίθυρος και σιωπηρή υπόδειξη φιλοσοφίας;

Η απάντηση εντοπίζεται στον πυρήνα του φιλοσοφικού στοχασμού του Μερλώ-Ποντύ (Maurice Merleau-Ponty) ο οποίος, εκκινώντας από το σωματικό ρίζωμα της ανθρώπινης ύπαρξης στον κόσμο, εκδιπλώνει με συνέπεια τη σκέψη του προς μια νέου τύπου φιλοσοφική ανθρωπολογία σύμφωνη προς τους γενικούς όρους της οντολογίας του ορατού και των διαστάσεών του. Υπερβαίνοντας ριζικά την πολωτική πτυχή της καρτεσιανής σκέψης περί διάκρισης υποκειμένου-αντικειμένου, ο Μερλώ-Ποντύ αναδεικνύει την ομφάλια σχέση μεταξύ υποκειμένου και κόσμου, φέρνοντας στο προσκήνιο τη δημιουργική διάσταση της δυναμικής πλέξης του ενσώματου υποκειμένου «στο υφάδι του κόσμου» (Merleau-Ponty, 1991: 68).

Ο γάλλος φιλόσοφος προσδιορίζει την καταγωγική συγγένεια υποκειμένου-κόσμου, σημειώνοντας πως ο κόσμος, τα πράγματα και το σώμα μας είναι «φτιαγμένα από την ίδια στόφα» (Merleau-Ponty, 1991: 69) για να επαναορίσει τον άνθρωπο ως «απόλυτη πηγή» (Merleau-Ponty, 2016: 17 / 2005: ix) που εκχωρεί ύπαρξη στον κόσμο. Ο άνθρωπος, ως μέρος και συμμετοχος του Είναι, είναι *προς* τον κόσμο μορφοποιώντας τον νοηματικά. Ταυτόχρονα, χαίρει του ακριβού προνομίου να αποτελεί ο ίδιος ένα είδος ενσώματης εισδοχής του κόσμου, αφού ο κόσμος τού δίδεται μορφοποιούμενος μόνο και μόνο εκ της σωματικής του παρουσίας. Η φαινομενολογία του Μερλώ-Ποντύ αναζητά τις δομές νοήματος στη σχεσιακότητα ανθρώπου και κόσμου μέσω της ανάδειξης της πρωταρχικής σχέσης του σώματος με τον κόσμο, θεμελιώνοντας, έτσι, μια νέα οπτική για την αναζήτηση της αντιληπτικής ώσμωσης ανθρώπου και κόσμου στο πρωτογενές φαινόμενο της έκφρασης και της δημιουργίας.

Ιχνηλατώντας το πλέγμα των εσωτερικών σχέσεων λειτουργικής αμοιβαιότητας της ζωτικά ενσώματης σύμφυσής μας με τον κόσμο, ο γάλλος φιλόσοφος εντοπίζει την ανάδυση του τελούμενου νοήματος –που κυοφορείται ήδη στο διάχυτο στοιχείο της

βιωμένης εμπειρίας μας– στην πράξη εκβολής μας προς τον κόσμο, δηλαδή στην αντίληψη ως εκδήλωση της υπαρκτικής ανοιχτότητας και εξωστρέφειάς μας. Η αντίληψη που έχουμε για τον κόσμο είναι η αντίληψη της φυσιογνωμικής, μορφικής υλικότητάς του ως νόημα που συμβαίνει στο σώμα, που υπάρχει *για αυτό* και *μέσω* αυτού ως φαινόμενο. Στο πλαίσιο αυτό, ο Μερλώ-Ποντύ επιχειρεί να συμπληρώσει μια θεωρία της αντίληψης με το πώς η ενσώματη πράξη τού αντιλαμβάνεσθαι καθίσταται έκφραση και συνιστά έναν μορφοποιητικό τρόπο γνωσιο-υπαρκτικού ανοίγματος στον εκφραστό και ατελεύτητο κόσμο. Τοποθετεί την τέχνη, ιδίως τη ζωγραφική, στον κόσμο της ανθρώπινης αντίληψης, αποδίδοντας σε αυτήν ξεχωριστή θέση ως τρόπο θέασης του κόσμου και σημείο αναπροσανατολισμού στον βιωμένο κόσμο της εμπειρίας.

Η φαινομενολογία του Μερλώ-Ποντύ έφερε στο προσκήνιο όχι μόνο τη γνώση για το σώμα ως έννοια, αλλά και για τη βιωμένη εμπειρία τού να-είμαι-στον-κόσμο ως σώμα πριν καν σκεφτώ ότι έχω σώμα. Η άφευκτη αντιληπτική μας έκ-θεση στον κόσμο στηρίζεται στη φυσική παρουσία. Στηρίζεται σε αυτό που διαφαίνεται ως υπαινιγμός στον πρωτογενή φορέα της αναφορικότητας: το απτά μοναδικό, ουσιώδες και βιωμένο σώμα. Μέσω του σώματός μου «έχω άδραγμα πάνω στον κόσμο» (Merleau-Ponty, 2016: 513 / 2005: 353), γεγονός που καθιστά πρωτογενώς το νόημα σωματικότητα. Το σώμα ως υπαρκτική πυκνότητα υπάρχει νοηματικά. Εκφερόμενο συστατικά ως μορφική ορμή και φυσιογνωμία, συνιστά τον «τόπο της πρωταρχικής συγκρότησης του νοήματος» (Μαρκουλάτος, 2007: 93). Το διφυές χαρακτήρα σώμα, ορών και ορατό την ίδια στιγμή κάθε στιγμή, μας φανερώνει την αμοιβαία εισχώρηση σώματος και κόσμου, την αμοιβαία καταπάτηση των ορίων ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 294), εκχερσώνοντας κάθε καρτεσιανό υπόλειμμα δυϊσμού, καταφέροντας να θέσει εκ νέου εν-τω-κόσμω το υπαρκτικό μου ιδίωμα, επειδή «υπάρχει ένας κόσμος προτού να είμαι εγώ εκεί και που έχει ήδη σημαδέψει μέσα του τη θέση μου» (Merleau-Ponty, 2016: 436 / 2005: 296). Το σώμα μάς προορίζει για τον κόσμο και μας αναδύει στην ύπαρξη όχι ως ένα δονκιχωτικό «νομίζω», αλλά ως ένα αληθινά προμηθεϊκό «μπορώ». Η ύπαρξη καθίσταται, έτσι, ενσώματη και όχι απλώς σωματική, αφού μερλοποντιανά «είμαι μέσα στο σώμα μου ή μάλλον είμαι το σώμα μου» (Merleau-Ponty, 2016: 270 / 2005: 171). Όμως, «τι ξέρει το σώμα μου για τη Φωτογραφία;» διερωτάται ο Μπαρτ (Barthes, 1983: 19 / 1981: 9).

Στο δοκίμιό του *Ο Φωτεινός θάλαμος* (1981), ο Μπαρτ διακατέχεται από μια «“οντολογική” επιθυμία» να μάθει «πάση θυσία» τι είναι η φωτογραφία «καθ’ εαυτήν» (Barthes, 1983: 11 / 1981: 3). Στην προσπάθειά του να εντοπίσει ποιο είναι το «ουσιαστικό γνώρισμα» που ξεχωρίζει τη φωτογραφία «από την κοινότητα των εικόνων» (Barthes, 1983: 11 / 1981: 3), ο Μπαρτ εκκινεί από τη διαπίστωση πως η φωτογραφία είναι το «απόλυτα Μερικό, [...] η Συνάντηση, το Πραγματικό στην ενδελεχή έκφρασή του» (Barthes, 1983: 13 / 1981: 4)· το *συγκεκριμένο* που πιστοποιεί μια παρουσία. Έχοντας κατά νου την αναλογία που πραγματοποιεί ο Μερλώ-Ποντύ μεταξύ της φαινομενολογίας –ως μιας νέας φιλοσοφικής ανθρωπολογίας– και της τέχνης, θα μπορούσαμε να εξειδικεύσουμε την αναλογία παραλληλίζοντας τη φαινομενολογία –ως «φιλοσοφία του συγκεκριμένου» (Lyotard, 1985: 40)– με τη φωτογραφία ως ένα «ανθρωπολογικά νέο αντικείμενο» (Barthes, 1983: 123 / 1981: 88). Ο Μπαρτ δηλώνει ρητά πως το νέο αυτό αντικείμενο «ξεφεύγει οπωσδήποτε [...] από τις συνηθισμένες συζητήσεις για την εικόνα» (Barthes, 1983: 123 / 1981: 88), επειδή μας οδηγεί στη συνειδητοποίηση πως ο θάνατος δεν είναι το τέλος μιας ζωής, αλλά η συντακτική συνθήκη για έναν ενοηματοποιημένο βίο.

Προεκτείνοντας τη σκέψη του Μερλώ-Ποντύ στην αναλογική φωτογραφία και τον σκοτεινό θάλαμο –ως οντολογικό υπόστρωμα από όπου αναβλύζει η δημιουργία, το εχέγγυο, δηλαδή, συνεκτικότητας του Είναι– σε συνδυασμό με τη σκέψη του Ρολάν Μπαρτ (Roland Barthes) ο οποίος αξιοποιεί τη φαινομενολογική οπτική προκειμένου να μιλήσει για τη φωτογραφία, διαμορφώνεται το πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύσσεται το θέμα αυτής της εργασίας. Βασική επιδίωξη είναι να διερευνηθούν οι οντολογικές καταβολές δημιουργίας φωτογραφικών κόσμων μέσα από το σώμα και υπαρκτικών κόσμων μέσα από την αναλογική φωτογραφία στην κατεύθυνση αξιοποίησης της πρότασης για έναν *άλλον* τρόπο να βλέπουμε τα πράγματα και να σχετιζόμαστε με τον κόσμο. Στο πλαίσιο αυτό και σε συνδυασμό με το γεγονός πως καίριες πτυχές, όπως η σωματικότητα και η απτικότητα, συχνά παραβλέπονται ή παραμελούνται από τη δυτική παράδοση και τις κυρίαρχες παιδαγωγικές θεωρήσεις, η ανάδειξη της σημασίας της αναλογικής φωτογραφίας και του σκοτεινού θαλάμου αποτελεί *ανοιχτό παράθυρο στο κάλεσμά*. Το αίτημα για την ένταξή τους στην εκπαίδευση μπορεί να αποτελέσει ένα εξαιρετικά γόνιμο πεδίο για την ανανέωση των τρόπων μάθησης και την επανάκτηση της

επαφής μας με τον κόσμο, ακριβώς επειδή το περιεχόμενό τους είναι βιωματικό, δηλαδή *σχεσιακά* οριζόμενο.

Αναφορικά με τη δομή της παρούσας εργασίας κρίνω σκόπιμο να αναφέρω πως – αν και αναπόφευκτα– χωρίζεται σε τρία κεφάλαια τα οποία συγκροτούν στην ουσία τους την ενότητα της εργασίας η οποία, ωστόσο, δεν προβάλλει αξιώσεις πληρότητας ή καταληκτικής συμπερασματικότητας.

Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο κεφάλαιο επιχειρείται η αναψηλάφηση βασικών εννοιών που βρίσκονται στον πυρήνα της μερλοποντιανής φαινομενολογίας, όπως είναι η συνείδηση, η αντίληψη, το νόημα και –κυρίως– το σώμα, ακριβώς επειδή μέσα από το έργο του γάλλου φιλοσόφου αναδύεται η φιλοσοφία του σώματος ως διακριτό ρεύμα στη σύγχρονη φιλοσοφία. Η διερεύνηση των ζητημάτων αυτών επεκτείνεται υπό το πρίσμα της φιλοσοφίας της τέχνης στο έργο του Μερλώ-Ποντύ μέσα από τα ιδιαιτέρως απαιτητικά και διεισδυτικά δοκίμιά του *Η αμφιβολία του Σεζάν* (1948) και *Το μάτι και το πνεύμα* (1960), όπου παρατηρείται μια τροπή στη σκέψη του γάλλου φιλοσόφου από τη φαινομενολογία της αντίληψης (με το ομώνυμο έργο, 1945) σε μια οντολογία θεμελιωμένη στην όραση και την ορατότητα (έως το ανολοκλήρωτο *Ορατό και το αόρατο*, 1961). Το πρώτο κεφάλαιο της εργασίας κλείνει με μια σύντομη αναφορά στην καχυποψία του Μερλώ-Ποντύ απέναντι στη φωτογραφία. Παρά το γεγονός ότι στο έργο του γάλλου φιλοσόφου δεν υπάρχουν πολλές αναφορές στη φωτογραφία, εντούτοις στο δοκίμιο *Το μάτι και το πνεύμα* (1960) ο Μερλώ-Ποντύ ασκεί κριτική στο φωτογραφικό τύπωμα δυσπιστώντας σχετικά με τη δυνατότητα αναπαραγωγής της κίνησης λόγω «παγώματος» του χρόνου στα στιγμιότυπα.

Το δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας ανοίγει με την τοποθέτησή μου απέναντι σε αυτή την καχυποψία του Μερλώ-Ποντύ. Επιχειρώ να δείξω ότι η φωτογραφική ακινησία δεν είναι απουσία κίνησης, αλλά είναι μια κίνηση εν στάσει, δηλαδή μερλοποντιανά «μια κίνηση μέσω δόνησης ή ακτινοβολίας» (Merleau-Ponty, 1991: 105) η οποία επωμίζεται ενεργητικά τον χώρο και τον χρόνο και μας μεταφέρει ακαριαία το πώς θα μπορούσε – τελικά– να εξελιχθεί μια σκηνή ή μια ολόκληρη ζωή. Ακριβώς σε αυτήν την προσπάθεια διερεύνησης συμβάλλει τα μέγιστα η θεωρητική σκέψη του Ρολάν Μπαρτ και πιο συγκεκριμένα όσα αναφέρει στο δοκίμιό του *Ο Φωτεινός θάλαμος* (1981). Ακολουθώντας,

με αφορμή το ερώτημα που θέτει ο Μπαρτ «τι ξέρει το σώμα μου για τη Φωτογραφία;» διερευνάται η σχέση σώματος, όρασης και βλέμματος με τη φωτογραφία και τη φωτογραφική μηχανή. Στη συνέχεια, ψηλαφείται η διαφορά μεταξύ αναλογικής φωτογραφίας και ψηφιακής εξεικόνισης στην κατεύθυνση ανάδειξης της σημασίας αφενός του αρνητικού του φιλμ ως γεννώμενου οργανισμού με υπαρκτική αυτοτέλεια, αφετέρου του φωτογραφικού τυπώματος ως γεγονότος της συνάντησης σώματος και κόσμου.

Στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας, εκδιπλώνεται η μερλοποντιανή θεώρηση της επιστήμης γύρω από το θεμελιακό πρόταγμα επανάκτησης της επαφής μας με τον κόσμο η οποία προηγείται κάθε εξήγησης και ανάλυσης. Στο πλαίσιο αυτό και με δεδομένο πως η φιλοσοφία το μόνο που μπορεί να κάνει είναι να επανατοποθετήσει εκ νέου τη σχέση μας με τον κόσμο μπροστά από το βλέμμα μας, η εργασία οδεύει προς την επισήμανση της σπουδαιότητας της αναλογικής φωτογραφίας και του σκοτεινού θαλάμου στην εκπαίδευση.

Κεφάλαιο πρώτο

1.1 Η σωματικότητα της αντίληψης και του νοήματος

«Τι είναι η φαινομενολογία;» μάς ερωτά στον πρόλογο του *opus magnum* του ο Μερλώ-Ποντύ, για να απαντήσει λίγες σειρές πιο κάτω πως «η φαινομενολογία είναι η μελέτη των ουσιών [...] όμως η φαινομενολογία είναι επίσης η φιλοσοφία η οποία επανατοποθετεί τις ουσίες μέσα στην ύπαρξη» (Merleau-Ponty, 2016: 15 / 2005: vii). Στη *Φαινομενολογία της Αντίληψης* ο γάλλος φιλόσοφος δεν ψάχνει να βρει «τι είναι ο κόσμος ως ιδέα» (Merleau-Ponty, 2016: 28 / 2005: xvii) ούτε επιδιώκει την –ιδεοτυπικού χαρακτήρα και αξιωματικού τύπου– κατανόηση του ανθρώπου και του κόσμου. Αρκτικό σημείο της σκέψης του αποτελεί η «γεγονότητα» ανθρώπου και κόσμου (Merleau-Ponty, 2016: 15 / 2005: vii) στην κατεύθυνση μιας εναγώνιας προσπάθειας αναζήτησης των διεργασιών ανάδυσης του νοήματος μέσα από την εσωτερική τους σχέση. Προσδεμένη στο άρμα του κόσμου, η φαινομενολογία επικεντρώνεται στο πραγματικά βιωμένο, δηλαδή στο φαινόμενο, χωρίς να αποτελεί εν είδει συνταγής ή διδαχής «απλώς λόγος περί των φαινομένων» (Μαρκουλάτος, 2007: 190). Η φαινομενολογία είναι μια «φιλοσοφία του συγκεκριμένου» (Lyotard, 1985: 40)· μια νέα φιλοσοφική ανθρωπολογία, ένα «τί τὸ ὄν» (Merleau-Ponty, 1991: 93, 1964: 178 / ελληνικά στο κείμενο), επειδή το φαινόμενο είναι το πράγμα· το γεγονός όπως αυτό μάς φαίνεται, όχι απροϋπόθετα σαν τυχαία εντύπωση ή σαν άποψη για τον κόσμο, αλλά ως η μόνη πραγματικότητα την οποία προσδοκούμε. Η φαινομενολογία αποτελεί τη μελέτη του φαινομένου όπως αυτό υπάρχει για εμάς εκλαμβάνοντάς το αισθητηριακά, νοηματικά, πνευματικά αξεχώριστα σωματικά ως «παρουσιαστικό στίγμα» (Μαρκουλάτος, 2007: 191).

Καθώς η μερλοποντιανή φαινομενολογία αγωνιά «να ξαναβρεί αυτή την αφελή επαφή με τον κόσμο» (Merleau-Ponty, 2016: 15 / 2005: vii), όπου –υπό φαινομενολογικό πρίσμα– *αφελής* σημαίνει (ως “direct and primitive” στο: Merleau-Ponty, 2005: vii) χωρίς προκατασκευασμένες ιδέες, ο Μερλώ-Ποντύ μας καλεί να θεμελιώσουμε τον τρόπο γνωσιο-υπαρκτικού ανοίγματός μας προς τον κόσμο στο χουσερλιανό πρόταγμα «επιστροφής στα ίδια τα πράγματα». Σύμφωνα με αυτό, το Είναι είναι σιωπηρά «Είναι

για μένα», δηλαδή φαίνεσθαι. Όχι ως αυθαίρετη ερμηνεία, ουδέτερο δεδομένο ή απλά εμφανίζεσθαι, αλλά ως υπαρκτικά σωματικό γεγονός. Το Είναι υπάρχει ως αυτόχthon νόημα και το νόημα αυτό είναι κόσμος πέρα από κάθε επιθυμία μας. Η κίνηση της *επιστροφής στα ίδια τα πράγματα* είναι δύναμις ο μόνος και –τελικά– μοναδικός τρόπος να αναδυθεί η υπαρκτική μας εκφραστικότητα, στάση και φυσιογνωμία σε έναν κόσμο ο οποίος υπάρχει «“ήδη εκεί”», πριν από τον αναστοχασμό, ως αναπαλλοτρίωτη παρουσία» (Merleau-Ponty, 2016: 15 / 2005: vii). Η *επιστροφή στα ίδια τα πράγματα* νοείται ως η αποκατάσταση της πρωτοταγούς μας σχέσης με τον κόσμο και της ενσώματης αντιληπτικής εμπειρίας πριν από κάθε θεματοποίησή του. Είναι η επιστροφή «σ’ αυτόν τον κόσμο πριν από τη γνώση για τον οποίο *μιλά πάντα η γνώση*» (Merleau-Ponty, 2016: 18 / 2005: x). Το να θέτουμε σε αναστολή όλες τις έτοιμες και κατασκευασμένες παραδοχές για τον κόσμο, ισοδυναμεί με την ανίχνευση των θεμελίων της γνώσης στο αθέατο υπόβαθρο της μη γνώσης. Δεν θα ήταν νοητική αυθαιρεσία ή φιλοσοφικό ευφυολόγημα να καταλήξουμε στο ότι η *επιστροφή στα ίδια τα πράγματα* ουσιαστικά σημαίνει «να σταθούμε στο ίδιο το κομμάτι κερί» (Lyotard, 1985: 6) απλώς περιγράφοντάς το χωρίς ερμηνεία, χωρίς εξήγηση, χωρίς ανάλυση, όπως αυτό μάς παρουσιάζεται: ως πρωτογενής δομή ανάδυσης νοήματος. Για τον Λυοτάρ (Jean-François Lyotard) «το άμεσα δεδομένο προηγείται κάθε επιστημονικής θεματοποίησης» (Lyotard, 1985: 7), κατά τη φαινομενολογική εξέταση του οποίου αποκαλύπτεται η ουσία της συνειδητότητας.

Η συνείδηση παύει να είναι κάτι αυθύπαρκτο το οποίο «χωνεύει» την πραγματικότητα και το οποίο εισδέχεται εξωτερικά δεδομένα κλείνοντας ξανά με τη μηχανιστική και βιοτική κίνηση του οστρακοειδούς. Τουναντίον, «ξεσπά ως τα ακρότατα όρια» (Sartre, στο: Lyotard, 1985: 7) σχεσιακά και όχι βουλησιαρχικά. Για τον Μερλώ-Ποντύ η συνείδηση δεν προϋπάρχει της σχέσης μας με τον κόσμο, ούτε τον συγκροτεί, ούτε του αποδίδει ως «δωρήτρια νοήματος» (Μουρίκη, 1990: 83) ένα διακριτό χαρακτηριστικό. Ως συνείδηση τινός, μερλοποντιανά, η συνείδηση «είναι πρωταρχικά όχι ένα “σκέφτομαι ότι” αλλά ένα “μπορώ”», (Merleau-Ponty, 2016: 242 / 2005: 159) εγκαθιστώντας λυσιτελώς και αναπόδραστα το *cogito* εμμενές στον χώρο, στον χρόνο και στο σώμα του. Υπαρκτικά ανήκουσα στον κόσμο, άρρηκτα και καθολικά δεμένη με το σώμα, η συνείδηση αποτελεί εξ ορισμού και αδιαπραγμάτευτα τη σχέση μας με τον

κόσμο. Είναι ένας τρόπος βιωματικά και συγκροτητικά δεκτικός ο οποίος «καθίσταται, διάχυτα και διαρκώς, αντίληψη» (Μαρκουλάτος, 2018: 67). Τι είναι, όμως, η αντίληψη;

Στη σκέψη του γάλλου φιλοσόφου η αντίληψη δεν είναι θεωρητική κατασκευή, αλλά ψηλαφείται στην εσωτερική σχέση συνύπαρξης ενός –ενσώματου, παντοίο τρόπο εκφραζόμενου και σκεπτόμενου– υποκειμένου με τον κόσμο και τα πράγματα που το περιβάλλουν. Η αντίληψη παύει να είναι ένας καθορισμένος τρόπος καταγραφής του κόσμου, αλλά τον αποκαλύπτει ως το υπόβαθρο κάθε ανθρώπινης πράξης, το οποίο προϋποτίθεται και διαμορφώνει τη βάση της κατανόησης του κόσμου ανασυγκροτώντας τον κάθε στιγμή (Μουρίκη, 2009: 403, 405). Η πράξη της αντίληψης αποκαλύπτει την – μέσω του σώματος– πρωταρχική μας ύπαρξη στον κόσμο, καθώς η αντίληψη νοείται ως μια «επανασύλληψη της πρωτοταγούς σχέσης ανθρώπου-κόσμου» (Μουρίκη, 2009: 403), δομούμενη η ίδια στην εσωτερική σχέση που συνάπτει το ενσώματο υποκείμενο με τον κόσμο. Στο πλαίσιο αυτό, ο Μερλώ-Ποντύ αντιτίθεται τόσο στη νοησιαρχία όσο και στον εμπειρισμό, υπογραμμίζοντας πως και οι δύο θεωρίες «διατηρούν τις αποστάσεις τους από την αντίληψη αντί να προσχωρήσουν σ’ εκείνη» (Merleau-Ponty, 2016: 77 / 2005: 30). Παραμερίζοντας την ίδια την αντιληπτική εμπειρία για χάρη του αντιληπτικού αντικειμένου, θέτουν προς ανάλυση έναν «έτοιμο και προκατασκευασμένο» κόσμο (Merleau-Ponty, 2016: 361 / 2005: 240) απόλυτα διαυγή και εξηγήσιμο, είτε μέσω μιας καθαρής νόησης για την οποία ο κόσμος υπάρχει σε σχέση μόνο με μια προβολική και αυτοαναφορική συνείδηση, είτε μέσω της φυσικής/βιολογικής/χημικής αντίδρασης ενός οργάνου στα ερεθίσματα και τα αισθητηριακά δεδομένα. Ο κόσμος, όμως, δεν μπορεί να είναι μια «ομοιογενής έκταση» (Merleau-Ponty, 2016: 42 / 2005: 4) ούτε τα πράγματα γύρω του μπορεί να αποτελούν «αισθητηριακές εντυπώσεις» οι οποίες θεωρησιακά συνθέτουν μια κάποια γνώση από «προσδιορισμένες ποιότητες» κατασκευάζοντας, έτσι, «απόλυτα αντικείμενα» (Merleau-Ponty, 2016: 53 / 2005: 13). Η θέση αυτή πιστώνεται στις παραδοσιακές θεωρίες και στη συνακόλουθη αποτυχία τους να αναλύσουν το φαινόμενο της αντίληψης, καθώς με ευκολία «πιστεύουμε πως ξέρουμε πολύ καλά τι είναι “βλέπω”, “ακούω”, “αισθάνομαι” [...] και τώρα οι λέξεις αυτές δημιουργούν πρόβλημα» (Merleau-Ponty, 2016: 44, 51 / 2005: 5, 12). Αυτοπαγιδευμένοι σε μια εποπτική θέση συγχέουμε το εξωτερικό ερέθισμα με την αντίληψή μας γι’ αυτό, και πιστεύουμε πως ό,τι αντιλαμβανόμαστε προέρχεται –τελικά– από αυτό το ερέθισμα αντί

να είναι προσβάσιμο διαμέσου της αντίληψης. Με άλλα λόγια, διαπράττουμε το λάθος να «κάνουμε αντίληψη με το αντιληπτό» (Merleau-Ponty, 2016: 44 / 2005: 5). Πώς, λοιπόν, γίνονται αντιληπτά τα πράγματα;

Η μερλοποντιανή θεώρηση της αντίληψης χαρακτηρίζεται από μια παραδοξότητα, μια ιδιοτυπία. Κατά την αντίληψη, μέσω της πρόσληψης των επιμέρους όψεων των πραγμάτων, προσλαμβάνουμε το ίδιο το αντικείμενο στην ολότητά του χωρίς, ωστόσο, να το εξαντλούμε, γεγονός το οποίο διατηρεί ανοιχτό το ανολοκλήρωτο της αντιληπτικής διαδικασίας. Για τον Μερλώ-Ποντύ το αντιληπτικό πεδίο δεν μπορεί να εξισωθεί με το εύρος των μεμονωμένων αντικειμένων των οποίων μία –εξ αναγκαιίας παραδοχής– επιμέρους όψη «το ανθρώπινο βλέμμα μου *θέτει*» (Merleau-Ponty, 2016: 143 / 2005: 80), επειδή τα αντικείμενα δεν έχουν κρυμμένα χαρακτηριστικά αλλά απροσδιόριστα. Υπάρχουν ως θετική παρουσία, ως «θετικό φαινόμενο» (Merleau-Ponty, 2016: 46 / 2005: 7). Η αρχική αυτή απροσδιοριστία «είναι χαρακτηριστικό στοιχείο της πρωτοταγούς αντίληψης» (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 137), χωρίς να αναφέρεται σε πράγματα αυτοβούλως συγκροτημένα, παρόντα μπροστά μας με σαφώς προσδιορισμένα χαρακτηριστικά. Η αρχική αυτή απροσδιοριστία αναφέρεται σε «ένα κι εγώ δεν ξέρω τι» (Merleau-Ponty, 2016: 45 / 2005: 6), σε προοπτικές παρουσίες «ενός ζωντανού αντικειμένου [...] που παρουσιαστικά (σχεδόν τελεστικά) εκδιπλώνει τον εαυτό του» (Μαρκουλάτος, 2007: 69), καθώς «αναλαμβάνεται εκ νέου εσωτερικά από εμάς, ανασυγκροτείται και βιώνεται από εμάς» (Merleau-Ponty, 2016: 548 / 2005: 381) ως μορφική ολότητα και ανεξάντλητη γεγονότητα.

Το πράγμα δεν προϋπάρχει της αντιληπτικής του συγκρότησης και δεν μπορεί να είναι αλλότριο προς το ενσαρκωμένο *cogito* που το αντιλαμβάνεται. Δεν μπορεί να είναι ξένο, είτε *οντολογικά* είτε *υφολογικά*, διότι «οφείλει, σε κάθε περίπτωση, να είναι διαθέσιμο σε κάποιο βαθμό και με κάποιον τρόπο» (Μαρκουλάτος, 2018: 96) αλλιώς δεν θα ήταν αντιληπτό. Ούτε, όμως, μπορεί το πράγμα απλώς να επικάθεται στον κόσμο σαν σκεύος (Merleau-Ponty, 2016: 544 / 2005: 378), επειδή πάντα «εμψυχώνεται από μια κρυφή ζωή» (Merleau-Ponty, 2016: 94 / 2005: 44) περιέχοντας *κάτι* ακόμα πληρέστερο από αυτό που αντιλαμβανόμαστε (Merleau-Ponty, 1964: 16), άρρηκτα σχετιζόμενο με το πώς διατιθέμεθα προς αυτό, συγκροτητικά συνυφασμένο με τον τρόπο που το

αντιλαμβανόμαστε. Αυτό το *κάτι* δεν είναι αναγκαστικά ένα ταυτοποιήσιμο αντικείμενο (Merleau-Ponty, 2016: 44 / 2005: 5), επειδή δεν έχουμε άλλον τρόπο παρά να αντιλαμβανόμαστε το πράγμα ως «αβίαστα προκύπτουσα ολότητα» (Μαρκουλάτος, 2018: 98). Αυτό το *κάτι* κάνει τον κόσμο *πιο κόσμο*. Είναι το αόρατο που «είναι *εκεί* χωρίς να είναι *αντικείμενο*» (Merleau-Ponty, 1991: 229), ως σμίλευση του ορατού, ως η ανεξάντλητη «ατμόσφαιρα» του πράγματος (Merleau-Ponty, 1991: 32) πίσω από την οποία αυτό επανενοπιίζεται. Ο κόσμος και τα πράγματα μάς παρουσιάζονται ως *ανοιχτότητες* οι οποίες παραπέμπουν πάντοτε σε κάτι άλλο πέρα από τις προσδιορισμένες εκδηλώσεις τους (Merleau-Ponty, 2016: 558 / 2005: 388). Το αντιληπτικό *κάτι* δεν μπορεί να υφίσταται ως θραύσμα που ίπταται διερευνώντας την πτήση του. Τουναντίον, υπάρχει πάντα και αθέλητα μέσα σε ένα πεδίο επενδυμένο ήδη με σημασίες, «ενταγμένο σε ένα μόρφωμα ήδη “μορφοποιημένο”» (Merleau-Ponty, 2016: 285 / 2005: 184), ενταγμένο σε έναν –εκ νέου ολοποιούμενο και διαρκώς υλοποιούμενο– σημασιογενή κόσμο. Τα καθορισμένα πράγματα, όπως αυτά μας εμφανίζονται, δεν υπάρχουν πια καθ’ εαυτά, αφού για τον Μερλώ-Ποντύ δεν διαχωρίζονται από τον απροσδιόριστο τρόπο με τον οποίο μας εμφανίζονται (Merleau-Ponty, 1991: 35, 1968: 153). Είναι από κοινού και παρίστανται ως αποκλίσεις μιας μόνο θέασης της οποίας το σώμα μετέχει. Βλέποντας ένα μικρό μέρος των πραγμάτων εικάζουμε μορφικές ολότητες. Δεν υπάρχει σημείο από όπου να μας φανερώνεται απόλυτα, καθαρά, ολοκληρωτικά και σε πληρότητα –με τη θετική έννοια– το αντικείμενο. Ωστόσο, το βέλτιστο χωρικό και προοπτικό πλαίσιο για να παρουσιαστεί ως μη τετελεσμένο το πράγμα για εμάς σε εμάς, είναι η θέα «από πουθενά» (Merleau-Ponty, 2016: 139 / 2005: 77) ως φόντο έναντι του οποίου κάθε όψη, άποψη, προοπτική και παρουσίαση του αντικειμένου έχει νόημα για εμάς ως οιονεί «σιωπηρή αυτοβιογραφία μας» (Μαρκουλάτος, 2018: 235).

Όμως, «όταν λέω ότι το σπίτι το ίδιο δεν οράται από πουθενά, δεν είναι σαν να λέω ότι είναι αόρατο;» (Merleau-Ponty, 2016: 139 / 2005: 77). Εξαιτίας του γεγονότος πως η αντιληπτική εμπειρία δεν είναι –και δεν θα μπορούσε μερλοποντιανά να είναι– η παρουσία των αισθητηριακών δεδομένων από μια –κάθε φορά– ορισμένη θέση ή γωνία θέασης, είναι εγγενώς χαρακτηριστικό της να συμβαίνει «από κάπου χωρίς να είναι εγκλεισμένη στην προοπτική της» (Merleau-Ponty, 2016: 139 / 2005: 78), καθιστώντας το αντικείμενο παρόν «από παντού» –όλο και διαμιάς ως διαφραγματική αναπνοή– στη

γοητευτικά ανολοκλήρωτη και γόνιμα ατελή πληρότητά του. Για τον Μερλώ-Ποντύ, το αντικείμενο αποτελεί το χωρικό επίκεντρο εστίασης και σύγκλισης των γειτνιαζόντων αντικειμένων τα οποία το περιβάλλουν «ως θεατές των κρυμμένων του όψεων και ως εγγύηση της μονιμότητάς του» (Merleau-Ponty, 2016: 141 / 2005: 79) σχηματίζοντας «ένα σύστημα, όπου το ένα δεν μπορεί να δειχτεί χωρίς να κρύψει άλλα» (Merleau-Ponty, 2016: 140 / 2005: 78). Τα πράγματα δεν έχουν άλλον τρόπο να μας δίδονται παρά συγκαλύπτοντας ενεργά δικές τους πλευρές και όψεις των υπολοίπων, ενέργημα με το οποίο τελικά εμφανίζονται, «αναγκάζοντάς μας να πούμε πως το πράγμα είναι πληρότητα μόνο με το να είναι ανεξάντλητο» (Merleau-Ponty, 1968: 191).

Κάθε πράγμα σχεδόν «φιλονικεί» (Merleau-Ponty, 2009: 80) για το ανθρώπινο βλέμμα με τρόπο απόλυτο, επισκιάζοντας τα υπόλοιπα πράγματα γύρω του, ενώ όλα μαζί συνθέτουν τον ενοηματοσμένο κόσμο όπως αυτός υπάρχει για εμάς και προτείνεται στην αντίληψή μας. Στις εσχατιές του αοράτου, τόπος όπου το πράγμα ανασυγκροτείται ακριβώς τη στιγμή που «το ορατό [...] κρύβει το αθέατο που το καθορίζει» (Bourdieu, 1990: 127), η απουσία εμφανίζεται ως συνθήκη παρουσίας (Merleau-Ponty, 1991: 110) και η αθέατη διάσταση —ως σημασιακό συμπλήρωμα και επένδυση του ορατού— αποκαλύπτει το πράγμα. Στον σχεσιακό ιστό συσχετισμών και αλληλοφανερώσεων διά της απόκρυψης, τα πραγματικά —ως απευθυνόμενα προς εμάς— αντικείμενα είναι μερλοποντιανά αποκλίσεις και μόνο ως τέτοιες έχουν νόημα. Η έμφαση σε ό,τι τα ίδια τα πράγματα είναι, υπονομεύει «τις αξιώσεις μιας υποκειμενικότητας, που θα φιλοδοξούσε να είναι η μόνη πηγή του νοήματος» (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 120), αφού σχετίζεται υπαρκτικά με τον κόσμο οριζόμενη ως δυνατότητα εμπειρίας των πραγμάτων αυτών. Ο άνθρωπος «τοποθετημένος δυνητικά» μέσα στα πράγματα (Merleau-Ponty, 2016: 141 / 2005: 79) υπάρχει μόνο αναφερόμενος σε αυτά, βιώνοντας κάθε φορά —ως πρώτη φορά— την κρυμμένη τους πλευρά, καθώς τα αντιλαμβάνεται ήδη, εκβάλλοντας οργανικά και υπαρκτικά προς τον κόσμο. Το παιχνίδι παρουσίας-απουσίας βρίσκεται στον πυρήνα της φαινομενολογίας του Μερλώ-Ποντύ και αποκαλύπτεται σε κάθε πράξη αντίληψης κατά την οποία η ενότητα (προ)απαιτεί την πολλαπλότητα διασφαλίζοντας το ανεξάντλητο των πραγμάτων. Για τον Μερλώ-Ποντύ, η αντίληψη ορίζεται για κάθε ένσαρκο υποκείμενο ως «πρόσβαση στην αλήθεια» (Merleau-Ponty, 2016: 29 / 2005: xviii), όχι μονοπωλιακά με την έννοια της αλήθειας που μας δίνει η

γεωμετρία, αλλά στον βαθμό που μας παρέχει έναν τρόπο πρόσβασης στο πράγμα ως ένα σύνολο δυνητικά άπειρων (προ)οπτικών. Δίνοντάς μας ανεξάντλητα τις πτυχές του στη διαρκώς επωαζόμενη ολότητά του, το ίδιο το αντιληπτό πράγμα καθίσταται τελικά όλον, εστιακή οντότητα, παρουσία, γενέθλια συμφωνία κόσμου και σώματος (Merleau-Ponty, 1964: 6, 14, 15, 34).

Η μερλοποντιανή θεωρία για το σώμα είναι ήδη μια θεωρία της αντίληψης, καθώς η αντίληψη προέρχεται από τον σωματικό μας προσανατολισμό προς τον κόσμο, αποτελώντας τον υπαρκτικό τρόπο συμμετοχής μας σε αυτόν και όχι έναν καθορισμένο τρόπο εποπτείας ή καταγραφής του (Merleau-Ponty, 2016: 514-515 / 2005: 354). Το διφυές χαρακτήρα σώμα μας, ως υποκείμενο και αντικείμενο των ενεργημάτων της όρασης και της αφής, δεν υπάρχει στον κόσμο απλώς ως σύστημα βιολογικών λειτουργιών, αλλά «βρίσκεται μέσα στο ορατό [...] περιβάλλεται από το ορατό [...] πραγματικά περιβάλλεται, τυλίγεται» (Merleau-Ponty, 1968: 270-271) και ως ένα σύνολο νοηματικών και κοινωνικών σημασιών. Στο κουκούλι της γενικευμένης ορατότητας το ενσάρκωμένο υποκείμενο βρίσκεται κάπως (γεγονός ον) στον κόσμο. Υπάρχοντας έτσι, τον καλεί σε ύπαρξη αναδημιουργώντας τον κάθε φορά που και αυτός –ως σιωπηρά απευθυνόμενη σε εμάς παρουσία– εισχωρεί στο σώμα αναπτύσσοντας μια «σχέση εναγκαλισμού» (Merleau-Ponty, 1968: 271). Σε αυτή τη σχέση αμοιβαίας συγκρότησης το –συμβατικά νοούμενο– εδώ ορών υποκείμενο και ο –συμβατικά νοούμενος– εκεί ορατός κόσμος πτυχώνονται και ενοποιούνται χωρίς ποτέ να συγχωνεύονται, παραπέμποντας ασίγαστα και άοκνα το ένα στο άλλο. Το σώμα γίνεται, έτσι, το κομβικό σημείο όλων των ζωντανών σημασιών, όπου η ενότητα έκφρασης-εκφρασμένου, ορώντος-ορατού, αγγίζοντος-αγγιζόμενου είναι αδιαχώριστη, αφού ορατό και από συνυπάρχουν ανήκοντας στον ίδιο –με εμάς– κόσμο (Merleau-Ponty, 1991: 134). Το άγγιγμα μπορεί να συμβεί μόνο αν το χέρι που αγγίζει μπορεί το ίδιο να είναι και αγγιζόμενο, καθώς τη στιγμή που τα χέρια εναλλάσσονται συνεργούν σε μια αμφίδρομη σχέση. Το ίδιο ισχύει και με την όραση.

Ο Αντρέ Μαρσάντ (Andre Marchand) ισχυριζόταν πως πολλές φορές ευρισκόμενος σε ένα δάσος είχε την αίσθηση πως δεν ήταν αυτός ο οποίος κοιτούσε τα δάσος, αλλά ότι τα ίδια τα δέντρα τον κοιτούσαν, του μιλούσαν, του απευθύνονταν

(Marchand, στο: Merleau-Ponty, 1991: 75). Τα δέντρα δεν χαρακτηρίζονται από κάποιο συνειδητό όραμα ή ενέργημα ως αντικείμενα της φυσικής τάξης, αλλά φαινομενολογικά *μας βλέπουν πραγματικά, μας παρέχουν σώμα, διαρκώς ανθρωποποιούμενα*. Σχετίζονται μαζί μας σε μια αμοιβαία, ισότιμη, συνεχώς διασταυρούμενη και αμφίδρομη διεργασία, τείνοντας αυτή η σχεσιακότητα να γίνει καθολική αρχή της γενικής, ενσώματης ύπαρξης και εμπλοκής μας στον κόσμο. Βλέπουμε τα πράγματα και συγχρόνως τα βλέπουμε να μας κοιτάζουν, αντικρίζοντας σε αυτά τον τρόπο που ενέχεται το υπάρχειν, δηλαδή τον εαυτό μας –πνεύμα και σώμα–, όχι ως μιμητικό αναδιπλασιασμό ή καθρεφτική αντανάκλαση, αλλά ως προβολικά απορροφημένη φύση (Merleau-Ponty, 1991: 41), ως το ίδιο το γεγονός της γέννησης του νοήματος. Αναδημιουργώντας, λοιπόν, τον εαυτό μας ως σύνολο βιωμένων εμπειριών, σημασιών και ποιοτήτων, ανακαλύπτουμε, τελικά, «ένα νέο νόημα της λέξης “νόημα”» (Merleau-Ponty, 2016: 254 / 2005: 170). Ο υπαρκτικός μας τρόπος συμφύεται με το σισύφειο έργο να συγκροτήσουμε τις δομές νοήματος κάθε εμπειρίας, ταυτόχρονα με το να ανακαλύπτουμε πως η ίδια αυτή εμπειρία είναι ήδη συγκροτημένη με όρους νοήματος, χωρίς εμείς να της το έχουμε εκχωρήσει ή αποδώσει (Μουρίκη, 2009: 406). Υπό το μερλοποντιανό βλέμμα «είμαστε καταδικασμένοι στο νόημα» (Merleau-Ponty, 2016: 33-34 / 2005: xxii). Σε ένα νόημα το οποίο δεν είναι καταληγμένο, συμπαγές και αμετάβλητο, –δεν είναι, κατά την αγγλοσαξονική έκφραση, «χαραγμένο στην πέτρα» (Μαρκουλάτος, 2007: 67)–, αλλά είναι προγενέστερο ημών και σταθερά διαφεύγον, επειδή «ο κόσμος δεν είναι εκείνο που σκέφτομαι αλλά εκείνο που ζω» (Merleau-Ponty, 2016: 29 / 2005: xviii). Στο πλαίσιο αυτό, οι πρωταρχικές μορφές νοήματος δεν συλλαμβάνονται στον νου, ούτε υπαγορεύονται από τη συνείδηση στην πραγματικότητα. Οι πρωταρχικές μορφές νοήματος κυοφορούνται στο σώμα, στο βίωμα· με μια φράση, στο σχετίζεσθαι.

1.2 Φιλοσοφία της τέχνης στο έργο του Μερλώ-Ποντύ

Η αναζήτηση της έκφρασης της αντιληπτικής ώσμωσης ανθρώπου και κόσμου γίνεται για τον Μερλώ-Ποντύ, κυρίως, μέσω της τέχνης και της φιλοσοφίας, οι οποίες συγκλίνουν προς μια κοινή αναζήτηση οντολογικού τύπου αναφορικά με τη διερεύνηση του ορατού και των διαστάσεών του (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 421).

Βασική επιδίωξη της μερλοποντιανής φαινομενολογίας είναι να μας κάνει να *δούμε* αυτό που κοιτάζουμε και να διερωτηθούμε τι σημαίνει *βλέπω* (Μουρίκη, 2009: 409), αναγνωρίζοντας την όραση ως αντιληπτικό τρόπο πέρα από το να βλέπω με τα βιολογικώς προσδιορισμένα αισθητηριακά οπτικά μου όργανα, επειδή «τα σάρκινα μάτια μας είναι κάτι πολύ περισσότερο από απλοί δείκτες του φωτός» (Merleau-Ponty, 1991: 71). Εμείς που βλέπουμε δεν μπορεί να είμαστε ξένοι προς τον κόσμο που κοιτάζουμε (Merleau-Ponty, 1968: 134) προσπαθώντας ως αδέσμευτο και ασώματο βλέμμα να βρούμε τον δρόμο μας με το καρτεσιανό μπαστούνι. Η σχέση μας με τα πράγματα είναι υπαρκτική, οιονεί απτική. Ως σώματα-*φορείς ορατότητας*, συνδεόμαστε οντικά και δημιουργικά με τον ομογάλακτο κόσμο σε ένα δυναμικό πεδίο ύπαρξης, όπου ο τόπος επαφής της συνείδησης με τον κόσμο είναι το μάτι. Η –οντολογικής σύλληψης– όραση για τον Μερλώ-Ποντύ χαρακτηρίζει το όλον του τρόπου μας να βιώνουμε τον κόσμο και να υπάρχουμε σε αυτόν ως σώμα αδιαχώριστα από το πνεύμα, επειδή μερλοποντιανά το ανθρώπινο πνεύμα δεν μπορεί να υφίσταται ως αυθύπαρκτη οντότητα αποκομμένη από τη σωματικότητα (Merleau-Ponty, 1991: 66).

Στα ιδιαιτέρως απαιτητικά και διεισδυτικά δοκίμιά του *Η αμφιβολία του Σεζάν* (1948) και *Το μάτι και το πνεύμα* (1960), τα οποία κάθε άλλο παρά τυχαία επιλέχθηκε να παρουσιαστούν μαζί σε έναν μικρό τόμο από τις εκδόσεις Νεφέλη (1991), παρατηρείται μια τροπή στη σκέψη του γάλλου φιλοσόφου από τη φαινομενολογία της αντίληψης (με το ομώνυμο έργο, 1945) σε μια οντολογία θεμελιωμένη στην όραση και την ορατότητα (έως το ανολοκλήρωτο *Ορατό και το αόρατο*, 1961). Ο Μερλώ-Ποντύ τοποθετεί την τέχνη στον ανθρώπινο κόσμο της αντίληψης, αποδίδοντας ξεχωριστή θέση στις οπτικές τέχνες, κυρίως στη ζωγραφική, ως τρόπο όρασης του κόσμου και σημείο αναπροσανατολισμού στον βιωμένο κόσμο της εμπειρίας (Μουρίκη, 1991: 7). Ο Μερλώ-Ποντύ επιχειρεί να συμπληρώσει μια θεωρία της αντίληψης με μια θεωρία του φαινομένου της έκφρασης, όπου κάθε –βιωμένα αντιληπτό– πράγμα προβάλλει ασίγαστα και καταγιγιστικά το αιχμηρό αίτημα να εκφραστεί με έναν *χαρακτήρα επείγοντος* (Merleau-Ponty, 1991: 64), καθιστώντας την πράξη της αντίληψης διεργασία έκφρασης (Merleau-Ponty, 1992: 109). Το δοκίμιο *Η αμφιβολία του Σεζάν* (1960) είναι μια οιονεί ανθρωπολογική πρόταση για το πώς να διάγουμε τον βίο μας μέσα στον κόσμο (Merleau-Ponty, 1991: 64), αφυδατωμένη, όμως, από κηδεμονικές στάσεις, φιλόστοργες νουθεσίες

ή περιεχομενικές εννοιολογήσεις. Επίσης, είναι ένα κείμενο και για την «ατελεύτητη προσπάθεια» έκφρασης «αυτού που *υπάρχει*» (Merleau-Ponty, 1991: 39), επειδή *αυτό που υπάρχει* είναι ανοιχτό, ζέον, πορώδες, διάτρητο, ανεξάντλητο, παλλόμενο και γόνιμα ατελές.

Για τον Μερλώ-Ποντύ, η ζωγραφική είναι η γέννηση του ορατού και η έλευση του αοράτου, καθώς μέσω αυτής το αόρατο αξιώνει οντολογικό κύρος, αφενός λόγω της εμμένειάς του στον κόσμο –ενοικώντας το ορατό– αφετέρου, επειδή η όραση βρίσκεται εντός «της λογικής του κόσμου» (Merleau-Ponty, 2016: 709 / 2005: 499) η οποία με τη σειρά της ενυπάρχει στο αθέλητο λειτουργικό ενέργημα του ματιού να ανοίγει προς τον κόσμο. Για τον Μερλώ-Ποντύ, η όραση απευθύνεται στον κόσμο αποτελώντας την ίδια στιγμή ένα «δύναμαι»· αποτελώντας, δηλαδή, το πεδίο των δυνατοτήτων μας (Merleau-Ponty, 1991: 67) ως υπόσχεση εμφάνισης του –μέχρι τότε– μη ορατού. Η όραση εξαρτάται από την κίνηση των ματιών αλλά και από τη δυνατότητα κίνησης των υπολοίπων μελών του σώματος, επειδή εντός της κάθε κίνησης αναδύονται εκ νέου όλες οι κινήσεις απαρτιωμένες η μία στην άλλη, συνέχοντας το σώμα ως ολότητα (Merleau-Ponty, 2016: 541 / 2005: 375). Η όραση προσεγγίζει και πλησιάζει τα πράγματα ωθώντας το σώμα σε *κίνηση προς*. Το σώμα παύει, έτσι, να θεωρείται απλώς ένα χωρικό δεδομένο, και επιπλέον, ως όραση του κόσμου μέσω των πραγμάτων, συγκροτείται, πλέον, ως «σύμπλεγμα όρασης και κίνησης» (Merleau-Ponty, 1991: 66).

1.2.1 Η συνάντηση του καλλιτέχνη με τον κόσμο

Ο καλλιτέχνης ως ορών και ορατός (Merleau-Ponty, 1968: 138) συνδιαλέγεται με τα πράγματα και τον κόσμο στον οποίο περιέχεται και τον οποίο κάθε στιγμή περιέχει. Με το φαινόμενο της ορατότητας το βλέμμα του συλλαμβάνει τη διάσταση του αοράτου μέσα στο ορατό, καθώς εκείνος ως ορών είναι πάντοτε εν τω μέσω του ορατού και ευρισκόμενος *έτσι* μέσα σε αυτό που βλέπει, βλέπει τελικά τον ίδιο του τον εαυτό, βεβαιώνοντας τη συνύπαρξή του με τον κόσμο και τους άλλους (Merleau-Ponty, 1968: 138 & 1991: 67). Ο κόσμος και οι άλλοι τον

έχουν μπολιάσει από τη στιγμή που γεννήθηκε ως τη στιγμή που εκφράζεται μέσω της ακατανίκητης ανάγκης για δημιουργία.

Ο τρόπος με τον οποίο έχει αφομοιώσει υλικά και συμβολικά τη ζωή, ο τρόπος –δηλαδή– με τον οποίο έχει ενσωματώσει τη λογική του κόσμου, δεν του αφήνει περιθώριο να υπάρξει αλλιώς παρά *κάπως*. Κάθε στιγμή κατά την οποία ανοίγει τα μάτια του στον κόσμο, σαν νεογέννητο κάθε φορά ως πρώτη φορά, ο καλλιτέχνης βρίσκεται σωματικά μέσα στον κόσμο και κατ’ αυτόν τον τρόπο υπαρκτικά ολόκληρος και δοσμένος μέσα στο κάθε επικείμενο έργο. Κάθε δημιούργημά του «δεν ολοκληρώνεται ποτέ απόλυτα» (Merleau-Ponty, 1991: 115), αλλά αναδύεται συνεχώς και ανεξάντλητα, παραμένοντας σε μια πορεία γόνιμα ατελούς εκπλήρωσης. Μέσω των προσωπικών του πράξεων, η συνάντηση του καλλιτέχνη με τον κόσμο εκπληρώνεται ως υπόσχεση ανθρώπινης εκφραστικότητας και αποδίδεται εκ νέου στο ορατό όχι ως κάτι που θα υπάρξει μουσειακά, αλλά ως κάτι απτικό και παραγωγικά ατελές που θα αναδύεται συνεχώς και ανεξάντλητα, επειδή τα ίχνη του χεριού του στο έργο αφορούν στη λογική της όρασης και του σώματός του. Τα ίχνη αυτά μετέχουν της διαδικασίας του εμφανίζεσθαι του κόσμου και «μοιάζουν να αναβλύζουν από τα ίδια τα πράγματα, όπως σχεδόν το σχέδιο των αστερισμών» (Merleau-Ponty, 1991: 75). Όμως, το σχέδιο αυτό δεν μάς δίδεται νατουραλιστικά από τους ίδιους τους αστερισμούς. Όπως έγραψε και ο Ονορέ ντε Μπαλζάκ (Honoré de Balzac) στο διήγημά του *Το Άγνωστο Αριστούργημα* (1831), στη φύση όλα είναι πλήρη και δεν υπάρχουν γραμμές παρά μόνο όταν εμείς τις σχεδιάζουμε και τις πλάθουμε. Εμείς, λοιπόν, αποδίδουμε στους αστερισμούς τις γραμμές και το σχέδιό τους, καθώς μάς απευθύνονται φυσιολογικά και μπορούμε να τους διακρίνουμε ως τέτοιους. Διαβλέπουμε τη μορφή τους να αναβλύζει, και βάσει αυτής ονοματίζουμε τον σχηματισμό τους, επειδή μπορούμε να τους βλέπουμε και να τους ξεχωρίζουμε μέσα στο βίαιο σύμπαν της εντροπίας και της αστάθειας. Με τρόπο ανάλογο –σε κάθε απόπειρα δημιουργίας και έκφρασης– ο καλλιτέχνης (περι)στρέφει το βλέμμα του και (περι)φέρει το σώμα του αναζητώντας τη μορφή του –ανίδωτου ακόμη– έργου του μέσα στο οποίο ζει και το οποίο αναδύεται μπροστά στα μάτια του λόγω της απεύθυνσης του κόσμου προς τον καλλιτέχνη

και της υπαρκτικής διάνοιξης του καλλιτέχνη προς τον κόσμο. Η όραση γίνεται, έτσι, τρόπος κοσμοσυγκρότησης κατά τον οποίο ο παλλόμενος κόσμος αναβλύζει ως ανεξάντλητη παρουσία από τα ίδια τα πράγματα και μεταποιείται σε έργο τέχνης. Ο καλλιτέχνης, ακριβώς λόγω των δικών του προσωπικών και –γι’ αυτό μοναδικών– αδυναμιών και ελλείψεων που διαμορφώνουν το *ύφος* του, μεταποιεί τη ζωή του σε κάτι ανεπανάληπτο. Αυτό το ανεπανάληπτο μετουσιώνεται σε έργο τέχνης το οποίο ως «αποκάλυψη» (Merleau-Ponty, 1991: 75) μάς παρουσιάζει τη δόνηση που το διαπερνά και ολοκληρώνεται –κάθε φορά για πρώτη φορά– μέσα από τις αδυναμίες και τις ελλείψεις όσων συνομιλούν μαζί του, επειδή αυτές είναι διαφορετικές από εκείνες του καλλιτέχνη αλλά εξίσου προσωπικές και μοναδικές.

1.2.2 Ο σεζανικός κόσμος

Ο Μερλώ-Ποντύ αναφέρει πως «ο ζωγράφος, όποιος και αν είναι αυτός, όταν ζωγραφίζει, ασκεί μια μαγική θεωρία της όρασης» (Merleau-Ponty, 1991: 73). Η ανοιχτή στον κόσμο όραση του –ευρισκόμενου εντός του Είναι– ζωγράφου, είναι ένα είδος διόδου από την οποία διέρχεται η μέθεξη της βιωμένης εμπειρίας και ριζώνει στην ύπαρξη μεταποιημένη, πλέον, οντολογικά σε πίνακα. Το οπτικό ενέργημα τοποθετείται, έτσι, στο επίκεντρο κάθε ζωγραφικής απόπειρας όχι ως «βέβηλη όραση», κοινή και καθημερινή, αλλά ως «δρώσα όραση [...] όραση εν δράσει» (Merleau-Ponty, 1991: 74, 90) σωματική και αξεδιάλυτα πνευματική. Το μάτι είναι αυτό που συγκλονίζεται και έλκεται από τις αόρατες διαστάσεις ενός προσωπικού τρόπου επαφής του με τον κόσμο, η οποία είναι *ήδη* παρούσα ως βίωμα και τρόπος του υπάρχειν. Ο ζωγράφος δεν ζωγραφίζει επειδή αυτό αποτελεί πράξη αποφασιστικού χαρακτήρα ή πράξη φανέρωσης κάποιας νοητικής αλήθειας. Ο ζωγράφος ζωγραφίζει «επειδή έχει δει» (Merleau-Ponty, 1991: 73), επειδή το μάτι του συγκινείται από μια ορισμένη επαφή με τον κόσμο την οποία αποδίδει «και πάλι στο ορατό μέσα από τα ίχνη του χεριού του» (Merleau-Ponty, 1991: 72).

Για τον Μερλώ-Ποντύ, ο Πωλ Σεζάν (Paul Cézanne) «σκεφτόταν με τη ζωγραφική» (Merleau-Ponty, 1991: 94). *Ζωγραφίζοντας* ασκούσε τον τρόπο του να υπάρχει, να ζει, μεταποιώντας κάθε πρωτόγνωρη, για εκείνον, εμπειρία σε εκφραστικό γεγονός. Ζωγραφίζοντας αγωνιούσε για την πληρότητα του κόσμου μέσα από τη μερικότητά του (Merleau-Ponty, 1991: 72) και δοξολογούσε –χωρίς να επιχειρεί να λύσει– το «αίνιγμα της ορατότητας» (Merleau-Ponty, 1991: 72). Ενστερνιζόμενος το *αίνιγμα* ορώντος-ορατού, μοιραία σχεδόν, ο Σεζάν βρισκόταν στο έλεος του να αισθάνεται και να πιστεύει πως «ήταν αδύναμος επειδή δεν ήταν παντοδύναμος» (Merleau-Ponty, 1991: 46). Η σχιζοφρένεια από την οποία θρυλείται πως έπασχε ο Σεζάν δεν ήταν απλά μια παθολογικοποιημένη συνθήκη η οποία λειτουργούσε για πολλούς ως αρκούντως ικανοποιητικό εξηγητικό σχήμα αναφορικά με το πώς εξελίχθηκαν τα πράγματα στη ζωή του ζωγράφου προς μια ορισμένη κατεύθυνση. Ήταν ακριβώς η εμπειρία της ολότητας του νοήματος της συγκεκριμένης ανθρώπινης ζωής, έτσι όπως αυτό συνέβη ως μορφική ορμή. Το νόημα κάθε συγκεκριμένης ατομικής ύπαρξης, εντός χώρου και χρόνου, είναι η ίδια η τροχιά της. Το νόημα αυτό δεν αντλείται από κάπου ούτε προϋπάρχει αυθαίρετα κάπου. Ενυπάρχει στην προσδοκώμενη πραγματικότητα η οποία εκδιπλώνεται ως ζωή και η οποία εκδηλώνεται ως αυτό ακριβώς το νόημα. Είναι το ίδιο το κατεξοχήν στοιχείο της θνητότητας, της ανθρωπινότητάς μας, το υπαρξιακό πλέγμα διάθεσής μας προς τον κόσμο. *Κάθε φορά* που ο Σεζάν ζωγράφιζε, δεν εκτελούσε μηχανικά ή εν είδει απόφασης το πέραςμα του πινέλου πάνω στην επιφάνεια του καμβά. Προσπαθώντας να συλλάβει το πώς η όραση (αυτο)περιέχει τη λογική της, ζωγράφιζε πάντοτε «αναφορικά προς τα ορατά πράγματα» (Merleau-Ponty, 2009: 94) και απέδιδε την υπαρκτική παλμικότητα αυτών των πραγμάτων στον καμβά. Ο Σεζάν αναλάμβανε την τέχνη όχι από το σημείο που την άφησαν οι προκάτοχοί του, αλλά από την αρχή· από εκείνο το σημείο «που πάντα ξαναρχίζει» (Merleau-Ponty, 1991: 43) ευρισκόμενη ήδη σε μια πορεία. Σε μια σχέση αμοιβαίας συγκρότησης με τον κόσμο και τα πράγματα, εκδήλωνε στάσεις, συμπεριφορές και χειρονομίες οι οποίες είχαν απορροφήσει τον απότομο τρόπο βίωσης του κόσμου και ακτινοβολούσαν σε ένα περιβάλλον το οποίο με τη σειρά του άνηκε σε αυτές. Η ζωγραφική ήταν η μορφή ζωής του. Ο

Σεζάν αναβίωσε, μέσω του βλέμματός του και της λογικής που ενυπάρχει στην όρασή του, τη φαινομενική δόνηση του κόσμου. Επιχείρησε να αποδώσει την ακτινοβολία του πράγματος η οποία ως πλεόνασμα φωτός αναβλύζει από μέσα του, «δίνοντας έτσι μιαν εντύπωση στερεότητας και υλικότητας» (Merleau-Ponty, 1991: 33). Ωστόσο, η πλήρης και συγχρόνως δυναμική πραγματικότητα για τον Σεζάν δεν ήταν αυτές καθαυτές οι εντυπώσεις, αλλά το ίδιο το πράγμα ως παρουσία: η παλμικότητά του εν στάσει (για) την οποία φρόντισε με επιμέλεια και επιμονή να ζωντανεύσει εκ νέου στον καμβά του. Ο Σεζάν *δούλεψε* με υπομονή μίαν ολόκληρη ζωή, ενώ εμείς αντιμετωπίζουμε τους πίνακές του ως εάν να ήταν σπάνια άνθη στην άκρη ενός απότομου γκρεμού (Merleau-Ponty, 2009: 100). Αυστηρά γράφοντας, δεν υπάρχει τελικά –σε κάποια καθαρή φέτα του χρόνου– το «*κάθε φορά* που ο Σεζάν ζωγράφιζε», επειδή η δημιουργική πράξη για εκείνον άρχιζε χωρίς ποτέ να έχει πραγματικά τελειώσει. Η ζωγραφική για τον Σεζάν άρχιζε –χωρίς ποτέ να έχει πραγματικά τελειώσει– πάντοτε με την αγωνία του/τού να υπάρχει, πάντοτε με την ανάγκη του/τού να αναπνέει, επειδή η έκφραση για εκείνον ήταν παντού δημιουργία και το εκφερόμενο ήταν πάντα αδιαχώριστο από εκείνη (Merleau-Ponty, 2016: 649 / 2005: 455). Υπό μερλοποντιανό πρίσμα, η δημιουργική πράξη είναι πραγματωμένη πρόθεση, έχοντας ήδη αρχίσει από την όραση. Η «σύλληψη» δεν μπορεί ποτέ να προηγείται της «εκτέλεσης», επειδή πριν από αυτήν το μόνο που υπάρχει είναι η εκφραστική ορμή, ο «ακαθόριστος πυρετός» (Merleau-Ponty, 1991: 45). Η εκτέλεση είναι ένα είδος σύλληψης, αφού έχει ήδη αρχίσει τη στιγμή που συλλαμβάνεται η πρόθεση της πράξης, και η σύλληψη επαναδημιουργείται σταθερά κατά την εκτέλεση της δημιουργικής πράξης ως ενυπάρχον πεδίο δυνατοτήτων. Κάθε κίνηση με το πινέλο, κάθε χειρονομία στον καμβά, εκφράζει ό,τι υπάρχει ήδη μέσα σε *αυτή* την κίνηση και σε *αυτή* τη χειρονομία, αυτοπαρουσιάζοντας το πρόσωπο που τις εκτελεί ως φυσιογνωμία απευθυνόμενη προς τον κόσμο. Πρόθεση και πράξη, σύλληψη και εκτέλεση, είναι αδιαχώριστες, όπως ακριβώς το σώμα και το πνεύμα, το σχέδιο και το χρώμα, ο σκοπός και το μέσο, το ίδιο το πράγμα και η πυκνή, ομιλούσα «ατμόσφαιρά» του (Merleau-Ponty, 1991: 38, 32) πίσω από την οποία το ξαναβρίσκει, για τον Μερλώ-Ποντύ, η σεζανική ζωγραφική. Το βλέμμα

του Σεζάν ήταν αυτό που παρουσίασε την ανεξάντλητη πολλαπλότητα του ορατού όσο τα πράγματα διεκδικούσαν το βλέμμα του. Για να γίνει το πράγμα ορατό χρειάζεται το βλέμμα του ζωγράφου, στον βαθμό που το βλέμμα του ζωγράφου χρειάζεται το πράγμα για να δει «αυτό που λείπει από τον κόσμο» (Merleau-Ponty, 1991: 72). Τι λείπει, όμως, από έναν κόσμο ο οποίος μάς τίθεται πρωταρχικά; Τι λείπει από έναν κόσμο τον οποίο θέτει η αντίληψή μας και αρτιώνει η όρασή μας; Τι λείπει από τον κόσμο ο οποίος βρίσκεται πάντοτε «σε εκκρεμότητα» (Merleau-Ponty, 1991: 40); Τι λείπει από τον κόσμο ο οποίος είναι διαρκώς τετελεσμένος, πάντα στην αρχή του, κάθε στιγμή ατελής μα πλήρης νοήματος;

Ο Μερλώ-Ποντύ μας λέει πως λείπει από τον κόσμο *αυτό* που θα τον κάνει πίνακα και πως από τον πίνακα λείπει *αυτό* που θα τον κάνει να είναι ο εαυτός του (Merleau-Ponty, 1991: 72). Όμως, *αυτό* που λείπει είναι τελικά «η έκφραση αυτού που *υπάρχει*» (Merleau-Ponty, 1991: 39). *Αυτό* που φαίνεται να λείπει δεν έχει ουσιωδώς χαθεί από τον διαρκώς ανθρωποποιούμενο κόσμο, αλλά είναι *αυτό* που αθέατα ο κόσμος ήδη κατέχει ως το περίσσειμα αυτού που ζούμε (Merleau-Ponty, 1992: 155). Είναι αυτή η *θέρμη του οικείου* που λείπει από τον κόσμο και η οποία θρέφει το –ανίδωτο μέχρι εκείνη τη στιγμή– έργο. Είναι αυτή η –*εμμενής στην υλικότητα– ιερότητα* που λείπει από το έργο για να είναι αυτό που οφείλει να είναι: ένα είδος πληρότητας.

1.2.3 Η τέχνη ως διέξοδος προς το άρρητο

Η τέχνη «είναι μια διαδικασία έκφρασης» (Merleau-Ponty, 1991: 42), η διέξοδος προς το άρρητο. Είναι ο τόπος της ανθρώπινης ύπαρξης όπου ο κόσμος –ως οιονεί εαυτός– μάς ζητά ανταπόκριση κάθε φορά που μετατρέπεται σε *θέαμα* (Merleau-Ponty, 1991: 46) πάντοτε εκ-πληκτικός, εμφατικά και σιωπηρά δοσμένος στο έργο τέχνης. Το αιφνίδιο αυτό *θέαμα* είναι ο ίδιος ο κόσμος ανασυγκροτημένος στην αινιγματική πληρότητά του κάθε στιγμή που ο καλλιτέχνης ασθμαίνει να εκφράσει τη βωβή εμπειρία της πρωταρχικής

συνάντησή του με τον κόσμο. Συνάντηση κατά την οποία ο ζωγράφος βιώνει το προανθρώπινο «αίσθημα της ξένωσης» (Merleau-Ponty, 1991: 43) ως ρίγος, ως βαθιά συγκίνηση με τρόπο οικείο και απόλυτο, όπως οικεία και απόλυτα υπάρχει και ο κόσμος για εκείνον. Εντός της προϋπάρχουσας οικειότητας ο καλλιτέχνης «γεννιέται μέσα στα πράγματα» (Merleau-Ponty, 1991: 100) επιζητώντας γύρω του και εντός του τον προσωπικό του τρόπο πλέξης «στο υφάδι του κόσμου» (Merleau-Ponty, 1991: 68). Το νόημα που αναβλύζει στην πρωταρχικότητα της σχέσης του με τον κόσμο, ανασυγκροτείται κάθε στιγμή που το έργο τού δείχνει «πώς τα πράγματα γίνονται πράγματα και ο κόσμος κόσμος» (Merleau-Ponty, 1991: 100). Ο καλλιτέχνης παγιδεύει με τη σωματοποιημένη του όραση την επανανάδυση της μορφής του Είναι υπό τη μορφή ενός έργου τέχνης, όπως ο *πρώτος άνθρωπος εκ γης χοϊκός* (από τον οποίο οντολογικά καθόλου δεν διαφέρει ο καλλιτέχνης) εκφράζει την πρώτη του λέξη χωρίς να γνωρίζει αν εκείνη είναι κάτι άλλο παρά μια κραυγή. Αυτή η «πρώτη πρώτη λαλιά» (Merleau-Ponty, 1991: 46) –ως ομιλία που μορφοποιείται ηχητικά, αφού δεν μιλιέται κάποια προϋπάρχουσα μορφή της– αποτελεί το υπόβαθρο της σιωπής κάθε ανθρώπινης εκφραστικότητας.

1.2.4 Το εκφραστικό δημιούργημα ως σωματική τροπικότητα

Το έργο ως έργο τέχνης και συγχρόνως ως αντανάκλαση του εαυτού του είναι το γεγονός της νοηματογέννησης, της σημασιογένεσης. Το γεγονός –σε τελική ανάλυση– μιας αυτοεξεταζόμενης κοσμοανάδυσης. Τα έργα τέχνης οφείλουν τη γέννηση και τη γένεσή τους στην κατακλυσμιαία έκρηξη της πρωτογενούς έκφρασης, η οποία ως νοηματική πλημμυρίδα καταλήγει σε υπαρκτική υπερχείλιση λόγω του *επείγοντος του χαρακτήρα της* (Merleau-Ponty, 1991: 64). Κάθε έργο τέχνης απευθύνεται στον κόσμο καθιστώντας τον ορατό ξανά και ξανά, αναζητώντας εναγωνίως να συγκινήσει «πολλά πνεύματα» και ως αδιαίρετο να κατοικήσει «μέσα σε κάθε δυνατό πνεύμα, σαν μόνιμο απόκτημα» σαν «φυλαχτό του κόσμου» (Merleau-Ponty, 1991: 47, 74). Ζητώντας ανθρώπινα

μάτια για να μπορεί μπροστά τους κάθε φορά να ολοκληρώνεται, το έργο μάς καλεί να εισδύσουμε στο ατέρμονο σιωπηρό του υποβάθρου και να αφεθούμε πια στον «εκφερόμενο και προσιτό κόσμο του ζωγράφου» (Merleau-Ponty, 2009: 83). Το έργο τέχνης καθίσταται το ίδιο έκφραση παραμένοντας ανοιχτό, ανολοκλήρωτο και πάντα εν εξελίξει. Κυοφορεί κάθε στάδιο ολοκλήρωσής του και σπαρταρά ενέχοντας με καρτερία την επίκληση της ολότητάς του.

Ο Μερλώ-Ποντύ μάς λέει πως, καθώς το βλέμμα μας περιπλανιέται σωματικά στον πίνακα και τον σαρώνει νοηματικά, «μου είναι πολύ δύσκολο να πω πού βρίσκεται ο πίνακας τον οποίο κοιτάζω» (Merleau-Ponty, 1991: 70), ακριβώς επειδή δεν τον κοιτάζω ως εάν να ήταν η συμβατική ταυτοποίηση ενός αντικειμένου. Ο κόσμος μάς κάνει τον εαυτό του ορατό, μάς συστήνεται. Η απόκρισή μας σε αυτή τη *χειρονομία* είναι το «αυτοεικονιστικό» έργο τέχνης (Merleau-Ponty, 1991: 100) ως αυτοτελές υπαρκτικό γεγονός. Δείχνοντας την οιονεί πράξη κοσμοσυγκρότησης, εκφράζει το Είναι και τον εαυτό του –ως οργανικό μέρος αυτού– μέσω της δημιουργίας νοήματος το οποίο δεν υπάρχει πουθενά πριν από τη δημιουργία του έργου (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 387). Ο κόσμος, ως βιωμένο νόημα που εξακτινώνεται από το μάτι, εμπλουτίζεται με έργα τέχνης. Γινόμενος ο ίδιος έργο τέχνης, μεταποιεί την πραγματικότητα στη νέα της εκδοχή και καθιστά ορατά τα «φωτοστέφανα του Είναι» (Merleau-Ponty, 1991: 70), αυτό το πλεόνασμα της ζωής που ξεχειλίζει και επιφέρεται ως νεφέλη. Αυτή η διαφορετική εκδοχή της πραγματικότητας, δηλαδή το ίδιο το έργο τέχνης, συμπληρώνει τον εαυτό της με αυτό που ήδη περιέχει και το οποίο «βρίσκεται εκεί κάτω, στην καρδιά του κόσμου, και εδώ, στην καρδιά της όρασης» (Merleau-Ponty, 1991: 73). Το έργο τέχνης, ως οιονεί προσωπική οντότητα και «υπαρκτικός εταίρος» (Μαρκουλάτος, 2018: 100), βρίσκεται πλησίον μας κατά την ενατένιση του κόσμου. Κοιτώντας τον κόσμο είναι ως εάν να κοιτάζουμε τον τρόπο με τον οποίο ο εαυτός μας συγκροτεί αυτόν τον κόσμο σε έργο τέχνης και, τελικά, σε κόσμο γύρω μας και μέσα μας. Εμείς και το έργο τέχνης, με το αυτόφωτο της παρουσίας του, είμαστε από κοινού ένας νέος «μικρός κόσμος που ανοίγεται» (Merleau-Ponty, 2006: 543 & 1991: 377). Βρισκόμαστε σε «σχέση εναγκαλισμού» (Merleau-Ponty, 1968: 271) και έτσι αγναντεύουμε μαζί τον

κόσμο, επειδή αφενός ο κόσμος έχει χαράξει μέσα μας «τα συνθηματικά σημεία του ορατού» (Merleau-Ponty, 1991: 73) αφετέρου επειδή έχουμε και εμείς με τη σειρά μας χαράξει μέσα στον κόσμο με το βλέμμα μας τα σημεία αναφοράς μας σε αυτόν ως αυθύπαρκτες ακτινοβολούσες οντότητες, ως άλλα σπηλαιογραφημένα ζώα του Λασκώ (Merleau-Ponty, 2006: 709 & 1991: 70). Με τη δημιουργική πράξη της αναγέννησής μας εν τω μέσω του κόσμου, ο κόσμος γίνεται δικός μας και ο εαυτός μας κόσμος (Μαρκουλάτος, 2018: 245). Το Είναι απαιτεί από εμάς την έκφρασή του –διά της δημιουργίας– για να μπορούμε να έχουμε την εμπειρία του, αποτελώντας το ίδιο πηγή από όπου φανερώνεται κάθε νέο νόημα ως νέα δημιουργία (Merleau-Ponty, 1968: 197). Όλα τα πράγματα αποτελούν το «αποτέλεσμα της ανθοφορίας του Είναι» (Merleau-Ponty, 1991: 109) όσο ο άνθρωπος και ο κόσμος βρίσκονται σε σχέση αμοιβαίας συγκρότησης και απεύθυνσης μέχρι το σημείο που το «ίδιο το άφωνο Είναι καταλήγει να φανερώνει το νόημά του» (Merleau-Ponty, 1991: 111) με τη μορφή έργων τέχνης. Έτσι, τα έργα τέχνης αποτελούν σωματικές τροπικότητες των στιγμών της δημιουργίας δείχνοντάς μας πώς *ο κόσμος γίνεται κόσμος* μέσα στο πλαίσιο όποιου πολιτισμού και αν ζει ο καλλιτέχνης, είτε μιλάμε για καθαρή ή μη είτε για αναπαραστατική ή μη τέχνη (Merleau-Ponty, 1991: 72). Ο καλλιτέχνης, ακόμη και μέσω της αναπαράστασης, δεν επιδιώκει να αντιγράψει πιστά ή να μιμηθεί προγραμματικά τον κόσμο και τα πράγματα γύρω του. Όντας σωματικά συντονισμένος με τον κόσμο, ο καλλιτέχνης «φέρει μαζί το σώμα του» (Valery, στο: Merleau-Ponty, 1991: 66) και μέσω της αναπαράστασης ανασυστήνει τον κόσμο, αρτιώνοντάς τον όχι καλύτερα αλλά πληρέστερα σε κάθε δημιουργημά του το οποίο αναδύεται ως γεγονός της συνάντησης σώματος και κόσμου. Μέσω της δημιουργικής του δραστηριότητας επικοινωνεί τον τρόπο με τον οποίο το νόημα εμφιλοχωρεί στην υλικότητα του κόσμου, καθώς αυτό (ανα)δημιουργείται από τη φυσική, σωματική του παρουσία και δραστηριότητα στον κόσμο. Κάθε κίνηση, κάθε βήμα, κάθε βλέμμα, κάθε αναπνοή του καλλιτέχνη, του ανοίγει έναν ορίζοντα νέων δυνατοτήτων έκφρασης και αυτοπραγμάτωσης στον κόσμο, χωρίς όμως να σημαίνει πως *αυτή* η κίνηση, *αυτό* το βήμα, *αυτό* το βλέμμα, *αυτή* η

αναπνοή τον φέρνει πιο κοντά σε οποιοδήποτε δεσμευτικό ή έσχατο όριο του κόσμου, επειδή ο κόσμος δεν έχει όρια.

Κάθε ανθρώπινη χρήση του σώματος, ως πράξη αντίληψης και ως πράξη που προϋποθέτει την αντίληψη, είναι *ήδη* πρωτογενής έκφραση (Merleau-Ponty, 2009: 107 & 1992: 113). Μέσω της σωματικότητάς του ο καλλιτέχνης *σκέφτεται με την τέχνη του* (Merleau-Ponty, 1991: 94), ενστερνίζεται την εγκοσμιότητά του και αποπειράται να αντλεί από «την έκταση του ανεπεξέργαστου νοήματος» (Merleau-Ponty, 1991: 63) προκειμένου να αναδημιουργήσει τη νοηματική πυκνότητα του κόσμου και την αδιαφανή διαφάνεια του ορατού. Η διερώτηση της τέχνης του στοχεύει στον «μυστικό και πυρετώδη» (Merleau-Ponty, 1991: 75) τρόπο οικείωσης του αοράτου σε υλική τροπικότητα, και απευθύνεται κυρίως στην όρασή του, δηλαδή στη σχέση του με τον κόσμο και τελικά στη σχέση του με τον ίδιο του τον εαυτό. Αν, μέσω της δημιουργικής έκφρασης, δεν φιλονικούμε να βρούμε εκ νέου τον εαυτό μας στις πυκνές βιωματικές και σωματικές του ποιότητες, τότε δεν καταφέρνουμε να μετουσιώσουμε τον κόσμο σε «αυτοεικονιστικό» (Merleau-Ponty, 1991: 100) και κοσμοσυγκροτητικό έργο τέχνης. Ο καλλιτέχνης πόρρω απέχει από το να βασίζεται απλώς στις τεχνικές και να επαναπαύεται στην αυτάρκεια του αυτοματισμού των τεχνολογικών επιτευγμάτων. Όσες οδηγίες και αν δοθούν προγραμματικά δεν μπορούν από μόνες τους να προεξοφλήσουν το τελικό αποτέλεσμα και «να αιτιολογήσουν τη χειρονομία» (Merleau-Ponty, 1991: 41) του καλλιτέχνη. Κάθε έργο που γεννιέται από μια δημιουργική πράξη –εν είδει μάχης– προκύπτει μεν από την τεχνική και θεωρητική επάρκεια του καλλιτέχνη, ωστόσο αν οι αξιοποιούμενες –για το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα– τεχνικές δεν είναι ριζωμένες στο έδαφος του ορατού κόσμου (Merleau-Ponty, 1991: 41) και στο ολικό γεγονός της όρασης, τότε τα πράγματα που προκύπτουν ως αποτέλεσμα αυτής της επάρκειας είναι αφυδατωμένα από την υπαρκτική τους πυκνότητα, σχεδόν νεκρά. Πέρα από τον γλύπτη, τον ζωγράφο και τον χορευτή, ο μουσικός και ο φωτογράφος πρέπει να καταστήσουν το μουσικό όργανο και τη φωτογραφική μηχανή, αντίστοιχα, οργανική και λειτουργική προέκταση του σώματός τους, προκειμένου αφενός ο τρόπος συγκρότησης κάθε δημιουργήματός τους να οδηγεί σε παρουσιαστικές

φυσιογνωμίες που διεκδικούν ύπαρξη και αφετέρου τα δημιουργήματα της τέχνης τους να είναι σώμα από το σώμα τους.

1.3 Η φωτογραφία στο έργο του Μερλώ-Ποντύ

Ο Μερλώ-Ποντύ στο δοκίμιό του *Το μάτι και το πνεύμα* (1960) εκφράζει μια λελογισμένη καχυποψία απέναντι στη φωτογραφία. Δεν εξετάζει, όπως πιθανά θα περιμέναμε, τη φωτογραφική διαδικασία ως αντιληπτική διαδικασία εκδήλωσης υπαρκτικής εξωστρέφειας ή ως τρόπο αδόλευτης σωματικής ύπαρξης. Κρίνει το αποτέλεσμα (το φωτογραφικό τύπωμα) δυσπιστώντας σχετικά με τη δυνατότητα αναπαραγωγής της κίνησης λόγω «παγώματος» του χρόνου στα στιγμιότυπα. Οι στιγμιαίες εικόνες, τόσο για τον Ροντέν (Auguste Rodin) όσο και για τον Μερλώ-Ποντύ, «απολιθώνουν την κίνηση» (Merleau-Ponty, 1991: 105) δίνοντας άνευρες εικόνες τις οποίες το βλέμμα δεν μπορεί να κατοικήσει. Ο γάλλος φιλόσοφος –δανειζόμενος αυτούσια τη ρήση του Ροντέν– θεωρεί και αυτός πως «η φωτογραφία ψεύδεται, γιατί, στην πραγματικότητα, ο χρόνος δεν σταματά» (Merleau-Ponty, 1991: 107), εν αντιθέσει με τις κινούμενες εικόνες του κινηματογράφου που «παράγουν μια σύνθεση εμπειριών το δυναμικό της οποίας κληρονομήθηκε από τη φωτογραφία που αποκηρύσσεται» (Alloa, 2013: 10). Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Μερλώ-Ποντύ, «στάθηκε δυνατό να αποδειχθεί ότι δεν αναγνωρίζουμε το χέρι μας σε φωτογραφία, [...], ενώ απεναντίας καθένας αναγνωρίζει τη σιλουέτα του ή το περπάτημά του κινηματογραφημένα» (Merleau-Ponty, 2016: 269 / 2005: 173). Στον κινηματογράφο, λοιπόν, «η κίνηση είναι ένα γεγονός» (Merleau-Ponty, 2016: 469 / 2005: 323) που επανασυλλαμβάνεται μορφικά και ξετυλίγεται ενιαία. Επιπρόσθετα, η κίνηση στον κινηματογράφο υπάρχει και αναπτύσσεται προοδευτικά, επειδή οι διαφορετικές στιγμές του χρόνου αλληλοσυμπληρώνονται προοικονομώντας η μία την άλλη. Ξεκινώντας από το προνομιούχο πεδίο του παρόντος και διαμέσου αυτού, η συνέχεια εντοπίζεται «στην εναρμόνιση και την επικάλυψη του παρελθόντος και του μέλλοντος» (Merleau-Ponty, 2016: 695 / 2005: 488) εξασφαλίζοντας ένα διαρκές πέρασμα. Αντιθέτως, στη φωτογραφία ο Μερλώ-Ποντύ διακρίνει «έναν ζητώνειο ρεμβασμό σχετικά με την κίνηση» (Merleau-Ponty, 1991: 105). Σύμφωνα με το παράδοξο του Ζήνωνα, για να κινηθεί ένα βέλος πραγματικά και να εκδιπλωθεί το σύνολο της κίνησής του χρειάζεται

χώρο μεγαλύτερο από τις διαστάσεις του και χρόνο περισσότερο από μια στιγμή. Για τον Μερλώ-Ποντύ κάθε στιγμιότυπο αποτελεί μερική χρονική στιγμή κατά την οποία το βέλος βρίσκεται σε κατάσταση ηρεμίας και καταγράφεται στην επιφάνεια του τυπώματος ως εάν να είναι ακίνητο κατά το πέταγμά του. Στο στιγμιότυπο το πράγμα ή το σώμα «βρίσκεται ως δια μαγείας εδώ, αλλά και εκεί και ωστόσο δεν πηγαίνει από εδώ εκεί» (Merleau-Ponty, 1991: 105). Αυτό στο οποίο –μερλοποντιανά– υστερεί η φωτογραφία είναι ένα είδος μετάβασης ως οιονεί οντολογικός δρασκελισμός στον χώρο (Alloa, 2013: 7). Δεν είμαστε εμείς που αναγνωρίζουμε σε κάθε σημείο και σε κάθε στιγμή της πορείας το ίδιο το βέλος, αλλά είναι το βέλος το οποίο με την τροχιά του δημιουργεί την ενότητα της κίνησής του «που είναι ακόμα εδώ και ήδη εκεί κάτω με ένα είδος πανταχού παρουσίας, όπως ο κομήτης και η ουρά του» (Merleau-Ponty, 2016: 467-468 / 2005: 320-321). Το φωτογραφημένο βέλος βρίσκεται σε σημειακή ακαμψία χωρίς χρονική διάρκεια και η κίνηση καθίσταται αδύνατη ελλείψει αυτής της «διαβατικής κατάστασης» (Merleau-Ponty, 2016: 467 / 2005: 320).

Μεταξύ των ζωγράφων στα καλλιτεχνικά σαλόνια περί τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, κυριαρχούσε η άποψη πως όταν καλπάζει το άλογο πατάει πάντοτε με δύο τουλάχιστον πόδια στη γη. Περί τα 1870 ο άγγλος φωτογράφος Έντουαρντ Μείμπριτζ (Eadweard J. Muybridge) ανατρέπει τα δεδομένα της εποχής. Σκηνοθετώντας μια ευθεία με φόντο λευκά πανιά για να κερδίσει περισσότερο ανακλώμενο φως, τοποθετεί δώδεκα φωτογραφικές μηχανές και ισάριθμους φωτογράφους κατά μήκος της διαδρομής. Καθένας ήταν επιφορτισμένος με την ευθύνη να αποτυπώσει την κίνηση του αλόγου μόλις αυτό θα περνούσε από μπροστά του. Όπερ και εγένετο. Το άλογο όχι μόνο αιωρείται αλλά τα πόδια του, τη στιγμή που δεν πατούν στη γη, βρίσκονται σε γωνιώδη τοποθέτηση κάτω από τον κορμό του ζώου, στηρίζοντας, κατευθύνοντας και ωθώντας το σώμα του. Κάποια χρόνια νωρίτερα, το 1821, ο Ζαν-Λουί-Τεροντόρ Ζερικό (Jean-Louis-Théodore Gericault) στον –μικρών διαστάσεων– πίνακά του *Οι ιπποδρομίες του Έπσομ* παρουσιάζει τέσσερα άλογα σε καλπασμό κανένα εκ των οποίων δεν πατά στη γη (Alloa, 2013: 5). Αξιοσημείωτο είναι πως ο Ζερικό ζωγράφησε τη στιγμή της αιώρησης με τα πόδια των αλόγων να βρίσκονται σε οριζόντια θέση και όχι λυγισμένα όπως συμβαίνει σύμφωνα με τον ανατομικό σχεδιασμό του ζώου και όπως αποδείχθηκε –σχεδόν 50 χρόνια μετά– με τη φωτογραφική αποτύπωση του καλπασμού. Ωστόσο, μου είναι

δύσκολο να πιστέψω πως ο Ζερικό, ως δεινός ιμπρέας, λάτρης των αλόγων και άριστος γνώστης της ανατομίας τους, αγνοούσε την αλληλουχία της κίνησης των ποδιών του ζώου κατά τον καλπασμό. Άλλωστε από την Ιστορία της Τέχνης γνωρίζουμε πως ο Ζερικό μαθήτευσε στο ατελιέ του Καρλ Βερνέ (Carle Vernet), ο οποίος είχε ήδη ζωγραφίσει ρεαλιστικούς καλπασμούς αλόγων. Γιατί, λοιπόν, ο Ζερικό ζωγράφισε άλογα που «τρέχουν πάνω στον μουσαμά, μολονότι έχουν μια στάση που κανένα άλογο καλπάζοντας δεν παίρνει ποτέ;» (Merleau-Ponty, 1991: 107). Ακριβώς επειδή ήθελε, όπως ο Σεζάν, να φτιάξει «ένα κομμάτι της φύσης» (Merleau-Ponty, 1991: 33) αποδίδοντας στον καμβά την εντύπωση της ταχύτητας και της ορμής του καλπασμού. Για τον Μερλώ-Ποντύ τα άλογα του Ζερικό δείχνουν «τη στήριξη του σώματος» η οποία είναι «στήριξη πάνω στον χώρο και [...] πάνω στη διάρκεια» (Merleau-Ponty, 1991: 107). Η λογική της όρασης του Ζερικό συνέλαβε το γόνιμο ατελές που είδαν τα μάτια του στον κόσμο. Αυτό που ανασυστάθηκε στον πίνακά του ήταν η φυσιολογία του καλπασμού ως χαρακτηριστική ολότητα. Ο καμβάς αποτέλεσε φορέα υπαρκτικού νοήματος το οποίο σχεδόν αυτονομήθηκε καθιστώντας τον πίνακα αναδυόμενη παρουσία που ακτινοβολεί ως οιονεί πρόσωπο. Μέσω της αναπαράστασης μετουσιώθηκε η φαινομενική δόνηση των πραγμάτων, όπως αυτά υπήρξαν για τον Ζερικό και όπως εκείνος υπήρξε προς αυτά. Για τον Μερλώ-Ποντύ τα φαινόμενα και η ζώσα παλμικότητα των φαινομενικοτήτων είναι «το λίκνο των πραγμάτων» (Merleau-Ponty, 1991: 43) το «δέρμα» (Merleau-Ponty, 1991: 100) των οποίων διαρρηγνύει ο ζωγράφος προκειμένου να τα αποκαλύψει όχι ως μοναδιαία αντικείμενα θετικά γνώσιμα, αλλά ως ανείπωτους και επικείμενους συσχετισμούς. Το μεγάλο στοίχημα στο οποίο η φωτογραφία δεν μπορεί ποτέ –κατά τον Μερλώ-Ποντύ– να ανταποκριθεί είναι η αναβιωτική μέθεξη μεταφοράς της κίνησης και της παλμικότητας των πραγμάτων σε μια στατική επιφάνεια. Ακόμη και ο Κάφκα θεωρούσε πως η φωτογραφία ψεύδεται. Πίστευε πως «καμουφλάρει συνήθως την κρυφή φύση» των πραγμάτων (Kafka, στο: Janouch, 1978: 155) για την οποία μόχθησαν οι –γεμάτες από ελπίδα και πόθο– λεγεώνες ποιητών και ζωγράφων και η οποία ως «αδιαπέραστη αλήθεια παίζει αδιάκοπα κρυφτό» (Kafka, στο: Janouch, 1978: 156). Μερλοποντιανά η φωτογραφία «καταστρέφει την υπέρβαση, τον προορισμό, τη “μεταμόρφωση” του χρόνου» (Merleau-Ponty, 1991: 107), τα οποία η ζωγραφική καθιστά ορατά. Στον καμβά αυτό που καθιστά την κίνηση του χρόνου ρευστή και

ρέουσα μορφικότητα είναι *ο προορισμός* με την έννοια του ανυσματικού εξέρχεσθαι των ορίων, ο «ασυνήθιστος παρορισμός» (empiètement) τον οποίο «η φωτογραφία καταστρέφει» με την αυταπάτη του τετελεσμένου (Merleau-Ponty, 1991: 67, 107).

Κεφάλαιο δεύτερο

«Και ιδού πού μεταλλάσσει πλήρως την εικόνα· από μια στατική στιγμή (ας πούμε καρφωμένη) την μετατρέπει σε πολυκύμαντον χορόν ωρών και πλαστικών σωμάτων ευρυθμίας, σε οντοποίησιν απτήν και ασπαίρουσαν παντός οράματος, πάσης επιθυμίας»

[Εμπειρικός Α. (2017), *Ο Φωτογράφος* (Γλυφάδα, 10.7.1960). Οκτάνα, σ. 29. Αθήνα: Ίκαρος.]

2.1 Προς μια φαινομενολογική προσέγγιση της φωτογραφίας

Στη φωτογραφία η αίσθηση της μονιμότητας και της οριστικότητας, όταν κλείνει το κλείστρο, δημιουργεί την αυταπάτη του τετελεσμένου λόγω της κινηματογραφικής αντίληψης για την κίνηση και την «ταρίχευση του χρόνου» (Bazin, 1960: 8). Το φωτογραφικό στιγμιότυπο θεωρείται βίαιη απόσπαση του αντικειμένου από το «χρονικό κύμα» (Merleau-Ponty, 2016: 554 / 2005: 386) και τη ρυθμική κίνηση του κόσμου, όμως πόρρω απέχει από το βαλσάμωμα της στιγμής. Δεν είναι μια στιγμή φαινομενικής αδράνειας που αποκόπτεται από το Είναι, αλλά η περαιτέρω διάνθισή του η οποία επανενσωματώνεται στο Είναι ως μορφή ενύπαρξης στον κόσμο, ως δημιουργία και, τελικά, ως κόσμος. Με άλλα λόγια, αποτελεί μια συμπαγή χρονικότητα η οποία κρύβει μέσα της τους υπαινιγμούς και τις δυνατότητες του κόσμου όπως αυτός φωτογραφήθηκε. Υπό το πρίσμα αυτό, η φωτογραφική ακινησία δεν είναι απουσία κίνησης, αλλά μια κίνηση εν στάσει. Είναι «μια κίνηση μέσω δόνησης ή ακτινοβολίας» (Merleau-Ponty, 1991: 105) η οποία επωμίζεται ενεργητικά τον χώρο και τον χρόνο, μεταφέροντάς μου «ακαριαία -ως [ολική] αίσθηση- πώς θα μπορούσε να εξελιχθεί μια σκηνή ή μια ζωή» (Μαρκουλάτος, 2018: 162). Κατά την κίνηση αυτή, το αντιληπτό αντικείμενο δεν μπορεί παρά να αναδύεται ως «φωτογραφική έκσταση» (Barthes, 1983: 164 / 1981: 119) και να εκδιπλώνεται ως προβολικότητα, ως μορφή σε κίνηση «εντός της άδηλης νοηματικής συνοχής του κόσμου» (Μαρκουλάτος, 2018: 146). Ο Ρολάν Μπαρτ έγραψε πως τα πρόσωπα που παρουσιάζονται σε μια φωτογραφία μπορεί να φαίνονται «καρφιστωμένα, σαν πεταλούδες» (Barthes, 1983: 80 / 1981: 57), αλλά η ύπαρξη του punctum διανοίγει ένα ευρύ πεδίο δυνατοτήτων για να επαναφέρουμε τη «ζωντανή ακινησία» (Barthes, 1983: 72 / 1981: 49) της φωτογραφίας στη ροή του βιωμένου χρόνου και να ανακαλύψουμε έτσι την «ουσία», το «είδος», το «νόημα» μιας φωτογραφίας (Barthes,

1983: 12, 28, 107 / 1981: 4, 15, 77). Το punctum είναι το δεύτερο στοιχείο σε μια φωτογραφία μετά το studium. Κατά τον Μπαρτ το studium είναι ό,τι αναφέρεται στα πραγματολογικά στοιχεία μιας φωτογραφίας σε ένα πλαίσιο μανιχαϊστικής λογικής «μ' αρέσει / δεν μ' αρέσει» (Barthes, 1983: 44 / 1981: 27), καθιστώντας τη φωτογραφία απλώς καλή. Αντιθέτως και συμπληρωματικά, το punctum είναι «μια αμυχή και μια ζαριά» (Barthes, 1983: 43 / 1981: 27) που διαταράσσει το studium καθιστώντας τη φωτογραφία *υπαρκτή για εμένα*. Είναι το συμπλήρωμα που βάζω στη φωτογραφία και «που ωστόσο υπάρχει ήδη σ' αυτήν» (Barthes, 1983: 79 / 1981: 55) ως σχέση με τον κόσμο και τα πράγματα. Διαρκώς προϋπάρχον, το punctum αποτελεί το άφατο της βίωσης μιας απρόσμενης συνάντησης που μας κάνει να σπαράζουμε. Είναι ένας σφυγμός που αγωνιά να γίνει ζωτικός παλμός. Σαν άλλος θάλλων μαστός, αποτελεί το «μερικό αντικείμενο» (Barthes, 1983: 64 / 1981: 43, η υπογράμμιση δική μου) προς το οποίο κατευθύνεται η όρασή μας. Φέροντας «ανεξίτηλο το στίγμα του χρόνου και του πραγματικού» (Πασχαλίδης, 2012: 58) είναι μια μορφική –σχεδόν φυσιognωμική– «λεπτομέρεια» (Barthes, 1983: 64 / 1981: 43) η οποία αποτελεί την ικμάδα της ατελούς πληρότητας κάθε φωτογραφίας.

Ο αμερικανός φωτογράφος Τζόελ Μεγιέροβιτς (Joel Meyerowitz) έχει διατυπώσει πυκνά μια φράση-ναρκοπέδιο η οποία στοιχειώνει σαν παιδικός φόβος και την οποία αδυνατώ προσωπικά να μεταφράσω: *it isn't in velvet and flowers only*. Ο Μπαρτ σε μια φωτογραφία της μητέρας του στο Χειμερινό Πάρκο στα 1898, δεν έβλεπε απλώς τη μητέρα του στην ηλικία των πέντε ετών μαζί με τον αδερφό της πάνω στο κιγκλίδωμα μιας γέφυρας του πάρκου (Barthes, 1983: 95 / 1981: 67). Έβλεπε την «αλήθεια του προσώπου» (Barthes, 1983: 94 / 1981: 67) που είχε –βαθιά– αγαπήσει και από το οποίο είχε –ιδιοτελώς– αγαπηθεί. Ξαναβρήκε τη φυσιognωμία του προσώπου αυτού «μέσω της ολοκληρωτικής ανασύστασης της αισθητής διαμόρφωσής» του (Merleau-Ponty, 2016: 542 / 2005: 376) στον σωματικό τρόπο εκδραμάτισης του νοήματος: στην «αφελή πόζα των χεριών» (Barthes, 1983: 95 / 1981: 69) του μικρού κοριτσιού της φωτογραφίας. Η ολική υπαρκτική φυσιognωμία της μητέρας του επιβιώνει στη φωτογραφία του Χειμερινού Πάρκου ως υπαρκτικός, «επίμονος αντίλαλος» (Μαρκουλάτος, 2018: 58). Η αρτιφύς (επαν)ανάδυση της φυσιognωμίας της, του φανερώνει την –γειωμένη στην ύπαρξη– ουσία και αλήθεια του προσώπου αυτού,

καθιστώντας έτσι τη φωτογραφία «θησαυρό ακτίνων» (Barthes, 1983: 114 / 1981: 82). Το αυτόφωτο της παρουσίας ενός ανθρώπου στη φωτογραφία είναι μια εγκόσμια λειτουργία μέσω της οποίας ανασυστήνεται η φυσιογνωμία και κομίζεται υπαρκτικά η χαρακτηρολογική της διάχυση. Η ίδια η φωτογραφία «μετουσιώνεται σε φυσιογνωμία: καθ-ιερώνεται ως φυσιογνωμία» (Μαρκουλάτος, 2018: 55) και μας προτείνει έναν νέο τρόπο βίωσης της συνεχούς και αδιάλειπτα πραγματικής μας επαφής με τον κόσμο, όπως αυτός υπάρχει για εμάς. Ο Μπαρτ έγραψε για τη φωτογραφία της μητέρας του στο Χειμερινό Πάρκο: «δεν υπάρχει παρά μόνο για μένα» (Barthes, 1983: 103 / 1981: 73) και δεν είναι τυχαίο πως σε καμία έκδοση του βιβλίου παγκοσμίως δεν υπάρχει η συγκεκριμένη φωτογραφία. Φαίνεται πως η φωτογραφία αυτή ήταν για εκείνον ένα *φυλαχτό* που όφειλε να το κρατήσει μακριά από τη *βέβηλη όραση* ημών. Για εμάς η φωτογραφία στο Χειμερινό Πάρκο ίσως «δεν θα ήταν τίποτε άλλο παρά μια αδιάφορη φωτογραφία» (Barthes, 1983: 103 / 1981: 73), όμως για τον Μπαρτ –και μόνο– ήταν *υπαρκτή*, επειδή έχει *κάτι* το οποίο εκπηγάξει οιονεί ενεργητικά από εκείνον και μπορεί να ανασυσταθεί εντός του. Εξάλλου, τίποτε δεν μπορεί να υπάρξει, να δειχθεί ή να ειπωθεί με τρόπο λογικά αδιάβροχο. Ό,τι άλλο γνωρίζουμε εμείς για τη συγκεκριμένη φωτογραφία αφορά στην υλικότητά της: είναι παλιά, θαμνή, κολλημένη σε χαρτόνι, με φαγωμένες τις γωνίες της, σε χρώμα σέπια ξεθωριασμένο (Barthes, 1983: 95 / 1981: 67).

Στη φωτογραφία-φυλαχτό, η μορφή του κοριτσιού συγκεντρώνει –στον σωματικό τρόπο με τον οποίο υπήρξε για τον Μπαρτ– την ολότητα των χαρακτηριστικών της μητέρας του ως πραγματούμενο νόημα, ενώ η φωτεινότητα των ματιών του κοριτσιού «φωτίζει με πρωτόγνωρο τρόπο το υπόλοιπο της παρουσίας» (Μαρκουλάτος, 2018: 163). Μπορεί ό,τι φωτογραφήθηκε κάποτε να απουσιάζει σήμερα, αλλά ακριβώς κατά την απουσία του αναδεικνύεται αυτό το *υπόλοιπο της παρουσίας* ως απερίσταλτη στιγμή φαινομενικότητας. Δεν αντιλαμβανόμαστε απλώς την απουσία ενός προσώπου ως *απουσία παρόντος*, αλλά βιώνουμε την ίδια αυτή απουσία ως *παρουσία εν απουσία*. Αυτή η διάσταση της απουσίας γίνεται αισθητή στη σωματικότητά μας και κατοικεί (σ)το φωτογραφικό τύπωμα. Ο Μπαρτ πενθεί την απώλεια μιας πραγματωμένης μορφής ύπαρξης, όχι της απαραίτητης μα της αναντικατάστατης για τη μετέπειτα πορεία της ζωής του (Barthes, 1983: 105 / 1981: 75). Ο Μπαρτ –όπως και κάθε άνθρωπος που χάνει τη μητέρα του– στερείται έναν «τυπικό τρόπο κατοίκησης του κόσμου» (Merleau-Ponty,

1992: 91), αφού χάνει το βιωματικό σημείο αναφοράς του, παύοντας έτσι να είναι παιδί. Η μητέρα του –ως σώμα παιδιού στη φωτογραφία– είναι το κέντρο από όπου εξακτινώνεται το υπόλοιπο του φωτός που απαιτείται για να υπάρξει συμβολικά και ανθρώπινα. Οι ακτίνες αυτές, εκ-φεύγοντας του φυσικού τους περιγράμματος –ποτέ όμως του χαρακτηριστικού *τρόπου* με τον οποίο μας απευθύνονται– (Μαρκουλάτος, 2018: 288), εκπορεύονται μέσα από το ίδιο το υποκείμενο. Το φως αναβλύζει έτσι «από το πουθενά» (Merleau-Ponty, 1991: 57) και διαχέεται μέσω του «ραγδαία πυκνούμενου χώρου» (Μαρκουλάτος, 2018: 288) που υπάρχει ανάμεσά μας, συνιστώντας τον τρόπο που έχει κάθε *ανάφορο* (référent) να ακτινοβολεί τη λογική του διά της φωτογραφημένης μορφής του. Το «φωτογραφικό ανάφορο» για τον Μπαρτ είναι το «*κατανάγκην* πραγματικό αντικείμενο» (Barthes, 1983: 106-107 / 1981: 76) που βρίσκεται μπροστά από τον φακό της φωτογραφικής μηχανής και το οποίο πιθανά δεν σημαίνει κάτι από μόνο του, αλλά χωρίς αυτό δεν θα μπορούσε ποτέ να υπάρξει η φωτογραφία. Το ανάφορο υπάρχει για εμάς όχι απροϋπόθετα σαν τυχαία εντύπωση, αλλά ως η μόνη *πραγματικότητα την οποία προσδοκούμε*. Η θέασή του «βιώνεται ως η έγερση ενός κόσμου: ως το ζωντάνεμα, εκεί έξω, αυτού που βλέπουμε, το οποίο αποτελεί προϋπόθεση για το ζωντάνεμά του» στο φιλμ και στο τύπωμα (Μαρκουλάτος, 2018: 34). Η έγερση αυτή είναι μια ατέρμονη διαδικασία η οποία προϋποθέτει πως κάτι είναι *ήδη εκεί*, και επιπλέον πως αυτό μπορεί να αναδυθεί ως φυσιογνωμία. Από τη φωτογραφία ενός υπαρκτού, *κεντρικού* και *πραγματικού* προσώπου που «ήταν κάπου εκεί», εκπορεύονται ακτίνες προς τα εμάς που είμαστε «κάπου εδώ» και μας αγγίζουν (Barthes, 1983: 113 / 1981: 81). Εμπλεκόμαστε σε αυτό με το σώμα μας, επειδή υπάρχει σχεσιακά προς εμάς ως (οιονεί) ένσαρκο υποκείμενο. Από κοινού επανοικειούμαστε τον κόσμο και συγκατοικούμε στο φιλμ το οποίο μας απευθύνεται μέσω της μορφικής τροπικότητας του τυπώματος. Το ανάφορο ανασυστήνεται ως φυσιογνωμία που ακτινοβολεί στη φωτογραφία η οποία με τη σειρά της εκπληρώνει μιαν αθέατη λειτουργία: να μας διαπερνά και να προσφέρεται ως το κέντρο εκείνο από όπου τα δεδομένα των αισθήσεών μας εξακτινώνονται (Merleau-Ponty, 1991: 38) και στο οποίο επιστρέφουν. Βλέπουμε μια φωτογραφία και συγχρόνως βλέπουμε το ανάφορό της να μας κοιτάζει, αντικρίζοντας στο *βάθος* του τον εαυτό μας ως προβολικά απορροφημένη φύση (Merleau-Ponty, 1991: 41). Είναι το punctum που αποδεικνύει την ύπαρξή μας στον

κόσμο και μέσα από αυτό γινόμαστε μέρος του ορατού κόσμου (Depeli, 2015: 29). Το ανάφορο ανάγεται, έτσι, σε διεργασία μέσω της οποίας η *πληγή* του *punctum* γίνεται ο μετατονισμός της ύπαρξής μας και η φωτογραφία –ως ζωντανή δραστηριότητα– μια εφικτή οδός επούλωσης (Μαρκουλάτος, 2018: 32).

Για τον Μπαρτ, η ειδοποιός διαφορά της φωτογραφίας από τις υπόλοιπες αναπαραστατικές και εικονιστικές τέχνες είναι πως στη φωτογραφία δεν μπορούμε να αρνηθούμε ότι «*το πράγμα ήταν παρόν*» (Barthes, 1983: 107 / 1981: 76) ως γεγονός σύζευξης πραγματικότητας και παρελθόντος, ως «Αυτό-υπήρξε» (Barthes, 1983: 107 / 1981: 76). Στην –σχεδόν εμμονική– επιμονή του να κατοικεί (σ)το αρνητικό του φιλμ και να αναπνέει στο φωτογραφικό τύπωμα «ως *βιούμενη*, αν και βιολογικά παρελθούσα κρυστάλλωση» μιας παρουσίας (Μαρκουλάτος, 2018: 57), εμφιλοχωρεί *η ουσία, το είδος, το νόημα* της φωτογραφίας (Barthes, 1983: 15 / 1981: 6). Το ανάφορο ως «πραττόμενο νόημα του ορατού» (Μαρκουλάτος, 2018: 56) μας δείχνει *κάτι* πέρα από τον εαυτό του, επειδή το αντιληπτό αντικείμενο περιέχει *κάτι το ανυπότακτο*, πέρα από αυτό που είναι δεδομένο. Το ανάφορο δεν εξαντλείται στο οπτικό του περιεχόμενο και προοπτικά μάς παρουσιάζεται ως *κάτι περισσότερο* από αυτό που βλέπουμε, επειδή «η αντιληπτική του προσέγγιση συνδέει πάντοτε την παρουσία του με μια διάσταση απουσίας» (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 99) διασφαλίζοντας την –κατά Μπένγιαμιν (Walter Benjamin)– *αύρα* του, *την αόρατη* ακτινοβολία του, τον –κατά Μπαρτ– *αέρα* του. Το γεγονός αυτό μας «αναγκάζει να πούμε πως το πράγμα είναι πληρότητα μόνο με το να είναι ανεξάντλητο» (Merleau-Ponty, 1968: 191) και το ανεξάντλητο του χαρακτήρα που διαθέτει συνιστά την *ουσία* (Wesen) «της ακτινοβολίας του κόσμου που αγγίζεται σιωπηρά» (Merleau-Ponty, 1968: 247) μέσω του φωτογραφίζουν.

Το ανάφορο αναφύεται κάθε στιγμή «ως ολική υπαρκτική αναφορά» (Μαρκουλάτος, 2018: 56) μπολιάζοντας οντολογικά την ίδια τη φωτογραφία ως *υπόσταση*. Για τον Μπαρτ η φωτογραφία παύει να αποτελεί αντιγραφή του πραγματικού. Ως «απορροή του παρελθόντος πραγματικού» ανάφορου (Barthes, 1983: 124 / 1981: 88) γίνεται εμφατική ομοίωση του κόσμου και ως πράξη αποτελεί τον τρόπο με τον οποίο εκδιπλώνεται –το πυκνό και διαχεόμενο στην ύπαρξη– ανεξάντλητο που διαθέτει. Το θνησιγενές ανάφορο αποτυπώνεται στη φωτογραφία όχι ως αυτό-που-δεν-υπάρχει-πια

αλλά ως αυτό-που-υπήρξε, επενδύοντας το punctum με μια χρονική διάσταση πέραν της μορφικής του (Barthes, 1983: 79 / 1981: 55), επενδύοντας τη φωτογραφία με τον χαρακτήρα ενός ένχρονου «πιστοποιητικού παρουσίας» (Barthes, 1983: 121 / 1981: 87) όπου ο χρόνος δεν είναι για κάποιον, αλλά είναι κάποιος, ως οιονεί πρόσωπο, εγκαθιδρύοντας τον εαυτό του μονομιάς ως διάσταση του Είναι μας. Μπορεί στη φωτογραφία να φαίνεται σαν να σταμάτησε ο χρόνος, όμως «ο χρόνος που έχει διαρρεύσει αναλαμβάνεται εκ νέου και συλλαμβάνεται ως παρόν» (Merleau-Ponty, 2016: 142 / 2005: 79). Το διαρκές, αναβλύζον και ζέον φωτογραφικό παρόν δεν είναι άχρονο με την έννοια του εκτός χρόνου. Σύστοιχο της παρουσίας μας, είναι ήδη εκεί, υπερβαίνοντας τον εαυτό του προς ένα εγγύς μέλλον και ένα εγγύς παρελθόν, ως η μόνη συνεχής κίνηση που αντιστοιχεί στον εαυτό της σε όλα της τα μέρη, καθώς περιλαμβάνει όλες τις στιγμές που απαιτούνται ώστε ο χρόνος να αρχίζει να κινείται και να πάλλεται απ' άκρου εις άκρον στο κάδρο. Παραφράζοντας έναν στίχο από τα *Τέσσερα Κουαρτέτα* (1941) του Τ.Σ. Έλιοτ (T.S. Eliot), ο χρόνος στη φωτογραφία είναι το πριν και το μετά που βρίσκονται πάντοτε εκεί, πριν από το μετά και μετά το πριν, και όλα είναι πάντοτε τώρα. Είναι ο ίδιος ο χρόνος με τον οποίο η φωτογραφία «αναμετριέται γενναία [...] και τον θεμελιώνει νοηματικά» (Merleau-Ponty, 2009: 128) ως κτήση εσαεί. Είναι οι τεταμένες στιγμές κατά τις οποίες πλήρης η παύση (η σφύζουσα εν τούτοις) κάνει τα πράγματα που διημερεύουν στο φως να «στέκουν σαν να κρατούν την αναπνοή τους στο μεταίχμιο μιας επίγευσης αιωνιότητας» (Μαρκουλάτος, 2018: 257), μπηγμένα σαν σφήνα στο παρόν τους (Merleau-Ponty, 2016: 652 / 2005: 652). Έως τον ύστατο –μέχρις εκείνη τη στιγμή– καρδιακό παλμό, φωτογραφίζονται από επιλογή. Επιλογή η οποία πραγματώνεται με τρόπο που να πληροί τους όρους που τέθηκαν ήδη από την πρόθεση της λήψης. Η στιγμή που αποφασίζει ο φωτογράφος να πατήσει το κουμπί της λήψης, είναι η στιγμή κατά την οποία το πνεύμα γίνεται ύλη. Η ύλη αυτή δεν είναι και δεν μπορεί να είναι τίποτε άλλο παρά «απρόβλεπτες κρυσταλλώσεις» (Merleau-Ponty, 1991: 62) της λογικής της όρασής του που απορρέει από το δάχτυλό του και τις οποίες υιοθετεί ολόκληρο το σώμα του (Merleau-Ponty, 2016: 547 / 2005: 380). Το ανεπαίσθητο κλικ, ως αγωνιώδης ηχητική χειρονομία ανάδυσης νοήματος, είναι η στιγμή κατά την οποία το –εύθραυστης οριστικότητας– παρόν «σκίζεται στα δύο ανάμεσα σε ένα παρελθόν, το οποίο αναλαμβάνει εκ νέου, και ένα μέλλον, το οποίο προβάλλει» (Merleau-Ponty, 2016:

558 / 2005: 388). Στο –από καιρό πια– περασμένο δευτερόλεπτο, «φωλιάζει ακόμη και σήμερα το μελούμενο» (Benjamin, 1978: 52) καθιστώντας αυτό που βλέπουμε τόσο πιο πυκνό νοηματικά όσο περισσότερα από αυτά δεν βλέπουμε μπορούμε να διακρίνουμε μέσα σε αυτό που υπάρχει για εμάς. Για τον Μερλώ-Ποντύ «υπάρχει ένα λεπτό του κόσμου που περνά» (Merleau-Ponty, 1991: 42) το οποίο οφείλουμε να ζωγραφίσουμε –στην πραγματικότητά του– όπως υπάρχει για εμάς. Στη φωτογραφία υπάρχει ένα δευτερόλεπτο κατά το οποίο ο κόσμος υπάρχει για εμάς ως φωτογραφική δυνατότητα που οφείλουμε να πραγματοποιήσουμε (Flusser, 2015: 38 / 2000: 37). Το δευτερόλεπτο αυτό επίσης περνά χωρίς –παραδόξως– να χάνεται, προμηνύοντας τη διαρκώς αρκτική φύση των πραγμάτων. Ως ταπεινός αγγελιοφόρος μιας ασφυκτιούσας στιγμής με «άδηλη συνοχή» (Μαρκουλάτος, 2018: 189), το δευτερόλεπτο αυτό διαθέτει οντολογική πυκνότητα. Είναι υπαρκτική σύσπαση, παλμός και δόνηση, επειδή το ανάφορο, η δημιουργική του ροπή προς το Είναι και η στιγμή της πρωτογενούς αντιληπτικής του σύλληψης είναι ανοιχτές και δυναμικές σχέσεις με ρίζωμα στον ορατό, ανθρώπινο, αντιληπτό κόσμο. Η δημιουργική διάσταση του ανάφορου δεν μπορεί ποτέ να το εξαντλήσει, επειδή η αντιληπτική του σύλληψη προηγείται και συνάμα έπεται της στιγμιαίας, φωτογραφικής του σύλληψης. Το ανεξάντλητο της παροντικής στιγμής –ως πλήρες υπαινιγμών– αποτελεί συστατικό στοιχείο του ανάφορου και οι απεριόριστες προοπτικές του απόψεις αποτελούν –ως ανοιχτή ολότητα– τον ορίζοντα της αυτοβιογραφίας μας. Στη φωτογραφία η ανεξάντλητη «γονιμότητα του κάθε παρόντος» (Merleau-Ponty, 2009: 94) δεν μπορεί ποτέ να πάψει να *έχει υπάρξει* και λόγω αυτού δεν μπορεί ποτέ να πάψει να αναβιώνει αενάως, υποσχόμενη «πάντα “κάτι άλλο να δούμε”» (Merleau-Ponty, 2016: 558 / 2005: 388). Υπό το πρίσμα αυτό, το «Αυτό-υπήρξε» ως γεγονός που έκανε τη φωτογραφία να υπάρξει, (επαν)ορίζεται ως «Υπάρχειν-τότε»· ως το ίδιο το γεγονός της φωτογραφίας το οποίο μας αιφνιδιάζει και μας εκπλήσσει διαρκώς ως «συγκροτούν κοίταγμα» (Μαρκουλάτος, 2018: 118), σαν *πρώτη ματιά* η οποία συγκροτεί και εγκαθιστά έναν άλλον κόσμο. Η αρκτικότητα του διαρκούς παρόντος καθίσταται έτσι πιο φανερή ίσως και από τη ζωγραφική, επειδή θέτει σχεδόν κάθε ανύποπτη στιγμή ως *de facto* πρώτη στιγμή, προκαλώντας μας εκπλήξεις που διαρκούν και ανανεώνονται αδιάλειπτα.

Κάθε λήψη αποτελεί τη ληξιαρχική πράξη γέννησης μιας φηγούρας που αστράφτει σε ένα φόντο με «μεταθανάτια ειρωνεία» (Sontag, 1993: 74 / 2005: 54) και ταυτοχρόνως είναι μια «καταστροφή που έχει κιόλας συντελεστεί» (Winnicott, στο: Barthes, 1983: 134 / 1981: 96). Το φωτογραφικό πορτραίτο ενός γοητευτικού νεαρού που περιμένει τον απαγχονισμό του στο κελί των φυλακών, συνοδεύτηκε από τον

Μπαρτ με την εξής λεζάντα: «πέθανε και πρόκειται να πεθάνει» (Barthes, 1983: 133 / 1981: 95), υποδηλώνοντας τη ζωντανότερη –αν και νεκρή πια– ένδειξη μιας παρουσίας στις ανταύγειες ενός μέλλοντος που δεν υπάρχει ακόμη κατά τη στιγμή της λήψης, αλλά προοικονομείται. Ο καταδικασμένος –σε θάνατο– νεαρός του Μπαρτ παίρνει μια π(ρ)όζα με ύφος αιωνιότητας χωρίς να φαντάζεται το μέλλον της φωτογραφίας του πέρα από τον χωροχρονικό ορίζοντα της δικής του ζωής. Σε κάθε φωτογραφία τα φωτογραφημένα –με σάρκα και οστά– σώματα (α)αθανατίζονται έχοντας όλη τη ζωή μπροστά τους. Ενσωματώνουν τον θάνατο για να τον ακυρώσουν, αφού το μέλλον τους *δεν είναι ακόμα* και το παρελθόν τους *δεν είναι πια* (Merleau-Ponty, 2016: 411 / 2005: 280). Φωτογραφίζονται προσδοκώντας ένα μέλλον το οποίο διαμορφώνεται ως ελπίδα πριν γίνει *ήδη* παρελθόν. Τη στιγμή της λήψης περιφλέγονται στο φως ως φυσικές παρουσίες. Αφήνουν πίσω τους την τροχιά του βίου τους την ίδια στιγμή που την προβάλλουν εμπρός τους «τόσο στο μικροεπίπεδο των στιγμών, όσο και στο μακρο-επίπεδο των ‘επιλογών’ ζωής» (Μαρκουλάτος, 2018: 161). Εξακολουθούν να υπάρχουν στο άνθος του μέλλοντός τους «και όσο ζουν, και μετά τον θάνατο» (Μαρκουλάτος, 2018: 58), επειδή έχουν συλληφθεί «μέσα σε ένα νέο ενέργημα που είναι και το ίδιο χρονικό» (Merleau-Ponty, 2016: 409 / 2005: 279), τη φωτογραφία τους. Το νέο αυτό παρόν θεμελιώνει οριστικά ένα σταθερό σημείο στον αντικειμενικό χρόνο. Ως βιωμένο παρόν περικλείει στην πυκνότητά του ένα παρελθόν και ένα μέλλον, επειδή –εν είδει δοξαστικής απίδας– «είναι το πέρασμα ενός μέλλοντος στο παρόν και του πρώην παρόντος στο παρελθόν» (Merleau-Ponty, 2016: 693 / 2005: 486).

Ως «μητρώο θνητότητας» (Sontag, 1993: 74 / 2005: 54), η φωτογραφία μας υποδεικνύει διακριτικά «τον τρόπο της συνέχειας της ζωής *ως τρόπου*» (Μαρκουλάτος, 2018: 58) και μας φέρνει αντιμέτωπους με την κατακλυσμιαία εμπειρία του Υψηλού (Sublime). Από τη μία, βλέποντας φωτογραφίες νιώθουμε πόνο και οδύνη, καθώς μας

κυριεύει ο αιφνίδιος «ίλιγγος του εκμηδενισμένου Χρόνου» (Barthes, 1983: 135 / 1981: 97) στο οριακό σημείο συνειδητοποίησης της θνητότητάς μας που σαν κήτος μάς κουνά τη ράχη της. Από την άλλη, νιώθουμε ένταση και πάθος όσο φτάνουμε σε αυτό το όριο, αφού φωτογραφίζοντας καταφέρνουμε να το υπερβούμε, εντοπίζοντας *εκεί* –στις πιο υποφωτισμένες στιγμές της ανθρωπινότητάς μας– ένα νόημα. Ίσως γι’ αυτό ο Μπαρτ χαρακτήρισε τη φωτογραφία ως ένα «ανθρωπολογικά νέο αντικείμενο» (Barthes, 1983: 123 / 1981: 88) Ο Μπαρτ δηλώνει ρητά πως το νέο αυτό αντικείμενο «ξεφεύγει οπωσδήποτε [...] από τις συνηθισμένες συζητήσεις για την εικόνα» (Barthes, 1983: 123 / 1981: 88), επειδή μας οδηγεί στη συνειδητοποίηση πως ο θάνατος δεν είναι το τέλος μιας ζωής, αλλά η συντακτική συνθήκη για έναν ενοηματοποιημένο βίο. Αυτό που μένει να σκεφτούμε είναι, όπως εύστοχα έχει σημειώσει ο Φλουσέρ, πώς μπορεί μέσω της φωτογραφίας «να δοθεί νόημα στην ανθρώπινη ζωή ενώπιον της τυχαίας αναγκαιότητας του θανάτου» (Flusser, 2015: 82 / 2000: 82), ακριβώς επειδή η φωτογραφία είναι η εικόνα αυτού το νοήματος το οποίο έχει γίνει παρουσία: φυσιογνωμική σωματικότητα.

2.1.1 Πώς θα μετρήσω και θα μετρηθώ στο αβάκιο της ζωής;

Η ξαφνική και βαθιά προσωπική ματιά ενός φωτογράφου, στο οντολογικό πεδίο εμφάνισης του Είναι, ανατέμνει κάθε μερική και επιμέρους όψη του πραγματικού με σεβασμό στην οντότητα των πραγμάτων και στην υποκειμενικότητα της πρόσληψής τους (Μπανάκου-Καραγκούννη, 2008: 193). Όσο το βλέμμα μας σαρώνει τα πράγματα γύρω του και γύρω μας, τόσο οι όψεις τους προσφέρονται στην αντίληψή μας οργανωμένες σε σύνολα (Μπανάκου-Καραγκούννη, 2008: 99-100). Το αντιληπτικό *κάτι* δεν μπορεί να υφίσταται ως θραύσμα που ίπταται διερευνώντας την πτήση του. Τουναντίον, υπάρχει πάντα και αθέλητα μέσα σε ένα πεδίο επενδυμένο ήδη με σημασίες. Είναι «ενταγμένο σε ένα μόρφωμα ήδη “μορφοποιημένο”» (Merleau-Ponty, 2016: 285 / 2005: 184) σε έναν –εκ νέου ολοποιούμενο και διαρκώς υλοποιούμενο– σημασιογενή κόσμο. Κάθε προοπτική όψη παραπέμπει «μέσω των οριζόντων της [...] επ’ αόριστον σε άλλες προοπτικές» (Merleau-Ponty, 2016: 554 / 2005: 385) συνδεδεμένη πάντοτε μαζί τους. Κάθε όψη «νοηματοδοτεί» τις υπόλοιπες και ταυτόχρονα αντλεί από εκείνες το δικό της νόημα (Flusser, 2015: 14 / 2000: 9) σχηματίζοντας ένα πλέγμα εντός

του οποίου τα πράγματα συγκροτούν έναν εν δυνάμει κόσμο συσχετισμών. Τα καθορισμένα πράγματα, όπως αυτά εμφανίζονται σε εμάς, *είναι* από κοινού. Δεν υπάρχουν πια καθαυτά, αφού δεν διαχωρίζονται από τον απροσδιόριστο τρόπο με τον οποίο μας απευθύνονται. Η πολλαπλότητα των σχέσεων μεταξύ τους προσφέρεται σε μια εκ νέου ανάληψή τους διά της φωτογράφησής τους. Από τη μία αναγνωρίζεται η σημασία ενός γεγονότος και από την άλλη αναδεικνύεται η αυστηρή οργάνωση των οπτικά αντιληπτών μορφών που αποδίδουν σε αυτό το γεγονός την ξεχωριστή έκφρασή του (Cartier-Bresson, 2013: 25). Κατά την – πολυαισθητηριακή, πάντα με το σώμα– φωτογραφική πράξη οι εμφανίσεις των πραγμάτων «εμπερικλείονται πάντα για εμένα σε μια ορισμένη σωματική στάση» (Merleau-Ponty, 2016: 513 / 2005: 352). Παρίστανται, δηλαδή, ως αποκλίσεις μιας μόνο θέασης της οποίας το σώμα μετέχει. Εδραιώνονται, έτσι, οι επικείμενες σχέσεις ανάμεσα στα πράγματα, οι οποίες *καθ-ιερώνονται* ως σημαντικές, δονούσες σχέσεις ανάμεσα στα στοιχεία της φωτογραφίας. Ο υπαρκτικός τρόπος με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε και ψαύουμε με το βλέμμα μας τον κόσμο συνιστά εκχύλιση πρωτοταγούς αναφορικότητας κατά την φωτογραφική πράξη. Όταν φωτογραφίζουμε δεν ασκούμε έναν τρόπο να βλέπουμε τα πράγματα, αλλά ασκούμε στον τρόπο με τον οποίο υπάρχουμε και βλέπουμε τα πράγματα, επειδή η λογική της όρασης και του κόσμου περιλαμβάνεται σε αυτά ως ροπή. Μέσω των ορατών σημείων αποκαλύπτουμε φυσιολογικά εκείνο που όλος ο κόσμος κοιτάζει χωρίς να το βλέπει. Δεν θα υπήρχε κανένα επικείμενο αντικείμενο για εμάς αν δεν προετοιμάζαμε και δεν προδιαθέταμε το βλέμμα μας *με τρόπο ώστε* να κάνει δυνατή την ορατότητα του κόσμου (Merleau-Ponty, 1992: 113). Αντί να εγκαταλείπουμε αδέσποτο και αβοήθητο το βλέμμα μας στον κόσμο, στρεφόμαστε αναστοχαστικά προς το ίδιο αυτό βλέμμα. Υπό μια έννοια στρεφόμαστε στον εαυτό μας ως αθέατη εγκόσμια λειτουργία και αναρωτιόμαστε *τι ακριβώς βλέπουμε*. Ορίζουμε τη θέση μας μέσα στον κόσμο και ανάμεσα στα πράγματα για να μπορέσουμε να ορίσουμε και την ίδια τη θέση του κόσμου σε σχέση με εμάς, υπερβαίνοντας την ορατή και εμπειρικά παρούσα όψη των πραγμάτων. Γινόμαστε ολάκεροι η ίδια όραση τη στιγμή που τα πράγματα παύουν να είναι απλώς «οπτική αντίληψη» και μεταποιούνται για εμάς σε κόσμο

εκείνης της στιγμής, της στιγμής που σύγκορμοι φωτογραφίζουμε (Merleau-Ponty, 2016: 390, 389 / 2005: 263, 262). Ανάμεσα σε όσα φιλονικούν για το φωτογραφικό μας βλέμμα και σε όσα μας κοιτάζουν, συντελείται μια ψιλή ρωγμή η οποία –όπως έχει γράψει ο Τάσος Λειβαδίτης– γίνεται *ένα τρυφερό, διψασμένο αιδού* έτοιμο να μας δεχθεί σπερματικά για να γεννηθεί η αδιαφανής διαφάνεια του ορατού, η νοηματική πυκνότητα της αδιαφάνειας του κόσμου, η «έκταση του ανεπεξέργαστου νοήματος» (Merleau-Ponty, 1991: 63). Αυτή η αδιαφάνεια αποτελεί την «αθόρυβη συνεκτική λειτουργία του πραγματικού», καθώς το Είναι «διάγει αναπόδραστα αδιαφανές γιατί είναι *πυκνό και παρόν*» (Μαρκουλάτος, 2018: 224). Φτιαγμένοι από τα υλικά του κόσμου φωτογραφίζουμε, καθώς ο κόσμος μάς δίνει πίσω ό,τι του προσφέραμε το οποίο, όμως, και εμείς από εκείνον το είχαμε (Merleau-Ponty, 2016: 372 / 2005: 249). Δεν εισδεχόμαστε απλώς· δημιουργούμε. Εμβρυουλκούμε το νόημα που ενυπάρχει στον συσχετισμό των πραγμάτων ως μήτρα δυνατοτήτων. Ξανακάνουμε τον κόσμο, *κόσμο*, που σαν στολίδι επιστρέφει στον κοινό μας κόσμο ως δημιουργία για να καταστεί φαινόμενο *και* για τους άλλους ανθρώπους. Μέσω της όρασης, της ακοής, της αφής, η πρωτογενής δημιουργική διάσταση της αντίληψης απλώνει σαν λαδιά στο εκφραστικό και πρωτοταγώς σωματικό μας ενέργημα να φωτογραφίζουμε.

2.2 Υπαρκτική δέσμευση και τροπικότητα

Η υπαρκτική δέσμευση στη φωτογραφία την καθιστά πράξη αζεδιάλυτα σωματική και πνευματική. Δεν φωτογραφίζουμε επειδή αυτό αποτελεί πράξη αποφασιακής υφής ή αποκάλυψη κάποιας νοητικής αλήθειας. Φωτογραφίζουμε *επειδή έχουμε δει*, επειδή ο κόσμος μάς έχει μπολιάσει από τη στιγμή που γεννηθήκαμε ως τη στιγμή που εκφραζόμαστε μέσω της ακατανίκητης και κατακλυσμιαίας ανάγκης μας για δημιουργία. Η ορμή να υπάρξουμε φωτογραφικά και ο τρόπος με τον οποίο έχουμε απορροφήσει υλικά και συμβολικά τη ζωή, ο τρόπος δηλαδή με τον οποίο έχουμε ενσωματώσει τη λογική του κόσμου, δεν μας αφήνει περιθώριο να μείνουμε απλώς στη συνθήκη του «φωτογράφου» που είναι υποχρεωμένος, όπως ο τουρίστας, να τοποθετήσει τη

φωτογραφική μηχανή *ανάμεσα* σε εκείνον και σε ό,τι –άξιο καταγραφής– συναντήσει (Sontag, 1993: 21 / 2005: 6-7). Το κίνητρο για να φωτογραφίσουμε δεν είναι επιλογή. Είναι καταστατική συνθήκη. Είναι οδός μέσω της οποίας είμαστε ελεύθεροι (Merleau-Ponty, 2016: 751 / 2005: 529). Πρόκειται για το πλεόνασμα [και υπό μία έννοια για το υστέρημα] της ύπαρξής μας που «ως πραγματούμενη βιωματική δυνατότητα» (Μαρκουλάτος, 2018: 144) διωλίζεται σε μια εναγώνια κατάφαση ύπαρξης. Η επαφή μας με τον κόσμο είναι ήδη παρούσα ως εκδίπλωση του Είναι, ως βίωμα και άσκηση του τρόπου του υπάρχειν. Το γεγονός πως επενδύουμε υπαρκτικά στη φωτογραφία «συνιστά εκδίπλωση της νοηματικής μου ιδιοσυστασίας [...] και της προσωπικής-κοινωνικής χαρακτηριστικής μου συνεκτικότητας» (Μαρκουλάτος, 2007: 89). Φωτογραφίζοντας υπάρχουμε *κάπως*, επειδή βλέπω σημαίνει πάντα βλέπω *κάτι*. Αυτό δεν μας αφήνει περιθώρια επιλογών, παρά μόνο τούτο: τη βίωση της απόλυτα οριοθετημένης ελευθερίας «να είμαστε το υποκείμενο όλων των εμπειριών μας» όπως θέλουμε και μπορούμε να *είμαστε* (Merleau-Ponty, 2016: 603 / 2005: 419).

Το να είναι κάποιος φωτογράφος διαφέρει ριζικά από το να τραβάει απλώς ή περιστασιακά (καλές) φωτογραφίες. Η διαφορά δεν έγκειται στην αισθητική ποιότητα ή/και την τεχνική αρτιότητα του τελικού αποτελέσματος, αλλά στη βαθιά υπαρκτική δέσμευση στην κίνηση και στην παρατήρηση, ακριβώς επειδή αυτή η δέσμευση ως βιωμένη εμπειρία «μας παρέχει έναν τρόπο πρόσβασης στον κόσμο και στο αντικείμενο, μια «πρακτογνωσία», που θα πρέπει να αναγνωριστεί ως πρωτογενής και ίσως ως πρωταρχική» (Merleau-Ponty, 2016: 245 / 2005: 162). Το να είναι κάποιος φωτογράφος συνιστά μορφή ζωής και τρόπο του υπάρχειν ως πλέγμα δυνατοτήτων. Είναι ένα είδος ρητής εκφραστικής σιωπής την οποία «η βιωματική της φόρτιση [...] την καθιστά ζωντανή» (Μαρκουλάτος, 2018: 329). Εγγράφουμε τη ροή του προσωπικού μας χρόνου στη διεργασία συγκρότησης της φωτογραφικής πράξης ως υπαρκτικού τρόπου, ως μορφής της ατομικής μας ζωής όπως αυτή εξελίσσεται εντός της διάρκειας του βίου μας. Το οράν γίνεται η απεύθυνσή μας προς τα ίδια τα πράγματα και εμείς ως «μάτι που σκέφτεται» (Barthes, 1983: 68 / 1981: 45), διατυπώνουμε ερωτήσεις στην όραση. Θέτουμε, δηλαδή, αναστοχαστικές δι-ερωτήσεις στον ίδιο μας τον εαυτό (Merleau-Ponty, 1991: 93). Με το διερμηνεύον «εξερευνητικό βλέμμα της αληθινής όρασης», δηλαδή με το σκεπτόμενο βλέμμα μας ως «γνωρίζουσα αφή» (Merleau-Ponty, 2016: 531

/ 2005: 367), επιχειρούμε μια οπτική ανθολόγηση της πανσπερμίας των αναπάντεχων στιγμών της αντιληπτικής διαδικασίας. Προσανατολίζουμε το υπαρκτικό μας ιδίωμα στην αθέατη πλευρά του κόσμου, στο *βάθος* που «γεννιέται κάτω από το βλέμμα μας επειδή το βλέμμα μας γυρεύει να δει *κάτι*» (Merleau-Ponty, 2016: 449 / 2005: 306), *αυτό* που τα ίδια τα φαινόμενα τού προτείνουν. Το *βάθος* δεν είναι μια ακόμη –με συμβατικούς όρους– διάσταση, όπως το μήκος, το ύψος και το πλάτος. Είναι «η πιο “υπαρξιακή” απ’ όλες τις διαστάσεις» (Merleau-Ponty, 2016: 439 / 2005: 298), επειδή είναι η αθέατη, μα πάντοτε παρούσα, σχέση μας με τα πράγματα και τον κόσμο. Είναι το ρίζωμά μας επί του εδάφους της όρασης και του ορατού κόσμου. Η –πάντα διψασμένη– «υπαρκτική μας ρίζα» (Μαρκουλάτος, 2018: 313) που θρέφει το αόρατο ως άλλη όψη του ορατού. Το ολικό γεγονός της όρασης γίνεται, έτσι, ένα διά βίου *ασκείσθαι* στη συγκρότηση και τελικά στη διάσχιση του βάθους. Χωρίς ποτέ να εξαντλείται, μας καλεί διαρκώς σε καταβύθιση. Η ουσία του εντοπίζεται στην «χωρίς επιφυλάξεις συμμετοχή μας σε ένα Είναι» (Merleau-Ponty, 1991: 85) όπου η αμοιβαία καταπάτηση των ορίων ανάμεσα στα πράγματα δημιουργεί το αξεδιάλυτο όλον του κόσμου, αναγκάζοντάς μας να αποσυρθούμε από τα δεδομένα της κουλτούρας για να επιχειρήσουμε την επιστροφή σε μια προ-ανθρώπινη ανθρωπινότητα, σε μια βαθύτερη ματιά από «ένα παράθυρο [το οποίο] ανοίγει προς την απόλυτη θετικότητα του Είναι» (Merleau-Ponty, 1991: 85). Αν και ο Μπαρτ έγραψε πως το μόνο που μπορούσε να κάνει ήταν να σαρώσει με το βλέμμα του την ήρεμη επιφάνεια της φωτογραφίας και όχι να μπει στο βάθος και στα μυστικά της (Barthes, 1983: 147 / 1981: 106), εντούτοις θεωρώ πως σε φωτογραφίες όπως εκείνη του Χειμερινού Πάρκου, αυτό που κρύβεται κάτω από την επιφάνεια και στο οποίο η φωτογραφία παραπέμπει, είναι ένα *βάθος* πέρα από την επιφάνεια (Merleau-Ponty, 1968: 136). Ένα ανεξάντλητο βάθος το οποίο αντλεί από τον κόσμο και γεννά μορφές συνιστώντας «αυτό καθαυτό, εν δυνάμει μορφή» (Μαρκουλάτος, 2018: 313). Η φωτογραφία η οποία *δείχνεται ως αυτό που δεν μπορεί να τεθεί με λέξεις* (Wittgenstein, πρόταση 6.522 στο: *Tractatus Logico-Philosophicus*), αποτελεί οδό προς το *βάθος* και ταυτόχρονα μια *παραμονή* στην επιφάνειά του. Με μια έννοια, είναι το ορατό που κυοφορεί το αόρατο (Merleau-Ponty, 1968: 215). Όσο το βλέμμα μας περιπλανιέται στην επιφάνεια της φωτογραφίας τόσο βαθύτερα διεισδύει στο αξεδιάλυτο όλον του κόσμου. Αυτό που αγναντεύουμε *μαζί* είναι ένας *άλλος* κόσμος, ο οποίος ταυτόχρονα

παραπέμπει στον *από κοινού* μας κόσμο, αποκαλύπτοντάς τον με έναν τρόπο που δεν είχε μέχρι τότε ιδωθεί, ως διάπυρη «έκρηξη του Είναι» (Merleau-Ponty, 1991: 98).

Όλα διαδραματίζονται στον κατεξοχήν κόσμο της αντίληψης και της χειρονομίας. Κάθε αντίληψη και κάθε σωματική κίνηση που την συνυποθέτει, *είναι ήδη πρωταρχική έκφραση* η οποία δεν εξαντλείται τη στιγμή που λαμβάνει χώρα. Φωτογραφίζοντας (επανα)λαμβάνουμε και ταυτοχρόνως ξεπερνάμε τη μορφοποίηση του κόσμου, η οποία έχει *ήδη* αρχίσει με την αντίληψή του. Μέσω της φωτογραφικής πράξης διανοίγουμε ένα ευρύτερο πεδίο σημασιών (Merleau-Ponty, 1992: 113-114) όπου το φαινομενικά *τυχαίο* μιας στιγμής γίνεται *λόγος* στον βαθμό που είναι «η εκ νέου ανάληψη μιας γεγονοτικής κατάστασης» (Merleau-Ponty, 2016: 301 / 2005: 196).

2.3 Γνώση μέσα στα χέρια

Ξέρω να φωτογραφίζω δεν σημαίνει απλώς πατάμε το κουμπί της λήψης, ούτε σημαίνει πως έχουμε κατακτήσει όλες τις ρυθμίσεις της φωτογραφικής μηχανής, ο συνδυασμός των οποίων μπαίνει αυτοματικά σε εφαρμογή κάθε φορά που κάτι ενδιαφέρον παρουσιάζεται στο βλέμμα μας (Merleau-Ponty, 2016: 250 / 2005: 166). Η φωτογραφική μηχανή δεν είναι ένα εργαλείο που τοποθετείται *ανάμεσα* στο σώμα μας και τα πράγματα. Ακριβώς επειδή φέρει μέσα της «αποτυπωμένο το σημάδι της ανθρώπινης δράσης για την οποία χρησιμεύει» (Merleau-Ponty, 2016: 583 / 2005: 405), η φωτογραφική μηχανή είναι ένα *οικείο* εργαλείο το οποίο υπαινίσσεται διαρκώς ένα νόημα, καθώς «κινείται από μόνο του» (Merleau-Ponty, 1991: 72) στο υπαρκτικό πλέγμα της σωματικής μας διάθεσης προς τον κόσμο. *Ξέρω να φωτογραφίζω* σημαίνει πως εκείνο το ανεπαίσθητο *κλικ* είναι *ακριβώς* «ο πιο κρυφός σφυγμός της καρδιάς» μας (Merleau-Ponty, 1992: 107). Αυτό από μόνο του –ως γεγονός– είναι *κάτι*, αλλά πάντοτε προϋποθέτει πως έχουμε καταφέρει να συνενώσουμε *εκ νέου* τεχνική και θεωρία, επαναγειώνοντάς τες στο ολικό γεγονός της όρασης. Όσο οι τεχνικές δεν εδράζονται στον ολιστικό τρόπο με τον οποίο η αντίληψη θέτει και ολοποιεί τον ορατό –για εμάς– κόσμο και όσο δεν πραγματώνονται *εκ νέου* μέσω της φωτογραφικής πράξης, τόσο παραμένουν μηχανικές κινήσεις αναπαραγωγής της πραγματικότητας, αφηρημένες

σχέσεις και έωλες ασκήσεις εν είδει «γεωμετρικής σπουδής» (Merleau-Ponty, 1991: 41). Η ύπαρξη και γνώση των τεχνικών και αισθητικών κανόνων δεν συνεπάγεται την αναγωγή κάθε δημιουργικής διεργασίας σε αυτούς. Ο Σεζάν, για παράδειγμα, επισκεπτόταν καθημερινά το Μουσείο του Λούβρου στο Παρίσι προκειμένου να συλλέξει πληροφορίες αναφορικά με τη γεωλογική σύσταση των τοπίων που ζωγράφιζε (Merleau-Ponty, 1991: 41). Σκοπός του δεν ήταν η λεξικογραφικού τύπου καταγραφή λημμάτων για κάθε πέτρωμα. Με την κατανόηση και αφομοίωση επιμέρους πληροφοριών και τεχνικών γνώσεων, αγωνιζόταν να επιστρέψει στην ολική και κατεξοχήν ανθρώπινη σχέση με τον κόσμο μέσα από την αίσθηση του προανθρώπινου που δημιουργούσαν οι πίνακές του. Όπως έγραψε και ο Μπαλζάκ στο διήγημά του *Το Άγνωστο Αριστούργημα* (1831), είναι αδαείς όσοι φαντάζονται ότι σχεδιάζουν σωστά επειδή τραβάνε προσεκτικά τις γραμμές. Οι κανόνες είναι βεβαίως παρόντες σε κάθε λήψη, «όπως οι κανόνες του παιχνιδιού σ' έναν αγώνα τένις» (Merleau-Ponty, 1991: 41), αλλά δεν μπορούν από μόνοι τους να αιτιολογήσουν τη χειρονομία του φωτογράφου. Χρειάζεται σταθερά να διαχέονται προς την ύπαρξη και να ριζώνουν ολοένα στο ορατό, επειδή το μάτι είναι το ελάχιστο σημείο απ' όπου αναβλύζει ο κόσμος και στο οποίο καταλήγει. Το μάτι κατοικεί με έναν οικείο τρόπο «σε μια υφή του Είναι» (Merleau-Ponty, 1991: 73) και αναπόδραστα η όραση καθίσταται ο τόπος όπου συναντώνται όλες οι όψεις Του.

Η ορμή για δημιουργία υπάρχει στην άτυπη λογική του σώματος ως νόμος στο χέρι, ως *χειρο-νομία*. Το γεγονός πως φωτογραφί-ζω είναι ένα *habitus*: μια συνήθεια ως μορφή πρακτικής και ενσώματης γνώσης που εκφράζει τη δύναμή μας «να διαστέλλουμε το είναι μας στον κόσμο ή να μεταβάλλουμε την ύπαρξη προσαρτώμενοι νέα εργαλεία» (Merleau-Ponty, 2016: 249 / 2005: 166). Αυτή η συνήθεια δεν είναι ούτε αυτοματισμός ελατηριακής δομής ούτε προγραμματική γνώση. Πρόκειται για «ένα είδος βιωματικής αυτογνωσίας» (Μαρκουλάτος, 2018: 65) με την οποία τα πράγματα αρτιώνονται εντός μας. Είμαστε «το μέτρο της φωτογραφικής “γνώσης”» (Barthes, 1983: 19 / 1981: 9), μιας γνώσης που βρίσκεται μπροστά στα μάτια μας και μέσα στα ίδια μας τα χέρια (Merleau-Ponty, 2016: 253 / 2005: 169). Η γνώση αυτή ενυπάρχει στη σωματικότητά μας. Εδρεύει στην ατελεύτητη εκφραστική προσπάθεια που μας αναδύει στην ύπαρξη ως ένα *μπαρώ*,

επειδή πραγματώνεται στο σώμα. Όμως, «τι ξέρει το σώμα μου για τη Φωτογραφία;» διερωτάται ο Μπαρτ (Barthes, 1983: 19 / 1981: 9).

2.3.1 Όσα γνωρίζει το σώμα για τη φωτογραφία

Το σώμα μας, ως ο αρχέγονος ορίζοντας όλης μας της εμπειρίας, δημιουργεί τον χρόνο μέσω της γραφής με το φως. Το φως καθοδηγεί το βλέμμα μας και «πραγματοποιεί πριν από μας ένα είδος όρασης» (Merleau-Ponty, 2016: 523 / 2005: 361), επειδή είναι ο *άρτος* με τον οποίο η ορατότητα *τελεί το μυστήριό της* (Merleau-Ponty, 2009: 103). Είναι το «ένσαρκο μέσο» (Barthes, 1983: 113 / 1981: 81) εντός του οποίου καθίσταται δυνατή η –εκ μέρους του κόσμου– παραχώρηση «οπτικών» πληροφοριών σε εμάς. Τα πράγματα αναβιώνουν ως παρουσίες διά του φωτός, και μέσω της όρασης τα προσεγγίζουμε και τα πλησιάζουμε ωθώντας το σώμα σε *κίνηση προς*. Σχετιζόμαστε μαζί τους με έναν τρόπο διακριτό από τη γνώση και σκοπεύουμε διαμέσου του σώματος τα πράγματα, αφήνοντας το βλέμμα μας να ανταποκριθεί στην επιζήτησή τους (Merleau-Ponty, 2016: 243, 643 / 2005: 161, 450). Η στιγμή κατά την οποία ανταποκρινόμαστε σε αυτή την επιζήτηση, ως απόρροια του συντονισμού μυαλού, ματιού και χεριού, ήταν για τον γάλλο φωτογράφο Μπρεσόν (Henri Cartier-Bresson) η «αποφασιστική στιγμή». Όμως, το μάτι και το χέρι ως λειτουργικές ολότητες –θα προσθέσω και η φωτογραφική μηχανή ως υπαρκτική προέκταση του χεριού, εν γένει του σώματος– δεν βρίσκονται απλώς σε ευθυγράμμιση ή συντονισμό. Ευθύς μόλις μάθουμε να *κοιτάζουμε*, να *πιάνουμε* και να *κινούμαστε*, γνωρίζουμε το σώμα μας ζώντας το, αναλαμβάνοντας για λογαριασμό του το ενιαίο δράμα της όρασης και της αφής που το διαπερνά και το οποίο δεν σταματά ποτέ να προξενεί στο σώμα μας «χίλια-δυο φυσικά θαύματα» (Merleau-Ponty, 1992: 112 & 2009: 105 & 2016: 344 / 2005: 231). Φέρνουμε το σώμα μας όχι ως ιδιοκτησιακό καθεστώς, λάφυρο ή χωρικό δεδομένο, αλλά ως ένα «σύμπλεγμα όρασης και κίνησης» (Merleau-Ponty, 1991: 66) στο οποίο η όραση αποτελεί τη φυσική συσχέτιση ανάμεσα στην εμφάνιση των πραγμάτων

και στις κιναισθητικές μας εκτυλίξεις (Merleau-Ponty, 2016: 524 / 2005: 361-362). Όσο κινούμαστε μεταβάλλεται η απόστασή μας από τα πράγματα χωρίς ποτέ να καταργείται, επειδή η εν λόγω απόσταση είναι η ίδια η σχέση μας με αυτά, ως συνθήκη, προϋπόθεση και εγγύηση για να τα γνωρίσουμε. Το φωτογραφίζουν γίνεται το αντιληπτικό μας άνοιγμα προς τον κόσμο, όσο επεκτείνουμε εκστατικά το σώμα μας μέσω του *ασκείσθαι* στη διάnuση αυτής της απόστασης. Το σώμα μας, λοιπόν, γνωρίζει πώς πρέπει να κινηθεί, ώστε να αλλάξει το φως και το φόντο, για να δούμε πληρέστερα *εκείνη* την προοπτική του πράγματος ή της φιγούρας η οποία αποκαλύπτει περισσότερα από τα χαρακτηριστικά του. Μέσω του σώματος το φαινόμενο προσεγγίζεται «από όσα περισσότερα σημεία παρατήρησης γίνεται» γεγονός που μεταποιεί τη φωτογραφική πράξη σε χειρονομία «φαινομενολογικής αμφιβολίας» (Flusser, 2015: 39 / 2000: 38). Στο μέτρο, λοιπόν, που κινούμαστε στον χώρο αναζητώντας την –φωτιστικά– πληρέστερη για εμάς γωνία θέασης και φωτογράφισης προκειμένου να «γλιστρήσουμε μέσα σε ολόκληρο τον κόσμο» (Merleau-Ponty, 2016: 553 / 2005: 384), το σώμα μας υιοθετεί και αντηχεί τη ζωτική του δόνηση, κατοικώντας τον εξαρχής και αδιάκοπα. Τη γνώση αυτή το σώμα την έχει από το φως και σε αυτό την επιστρέφει για να το καθοδηγήσει, επειδή το φως «*ξέρει και βλέπει το αντικείμενο*» (Merleau-Ponty, 2016: 523 / 2005: 361). Το σώμα, ως σημαίνουσα διάστασή μας, αποτελεί τον θεμελιώδη όρο συμμετοχής μας στον κόσμο, και «στέκεται μονίμως μπροστά στα πράγματα προκειμένου να τα αντιληφθεί» (Merleau-Ponty, 2016: 513 / 2005: 352). Η λογική της όρασης απευθύνεται στο σώμα μας με τη μεσολάβηση του οποίου συγκροτείται πρωταρχικά το νόημα του κόσμου για εμάς. Μέσα από τη φωτογραφική μηχανή βλέπουμε τον κόσμο και συγχρόνως τον βλέπουμε να μας κοιτάζει, αντικρίζοντας σε αυτόν τον τρόπο που ενέχεται το υπάρχειν. Αντικρίζοντας, δηλαδή, τον εαυτό μας όχι ως καθρεφτική αντανάκλαση του κόσμου, αλλά ως το ίδιο το γεγονός της γέννησης του νοήματος. Το νόημα, ως σωματικό γεγονός το ίδιο, καλείται σε εμφάνιση κάθε φορά που φωτογραφίζουμε, και είναι τόσο πιο αμφίρροπο και πυκνό όσο περισσότερο παρεισφρέει σε κάτι που το υπερβαίνει και διανοίγεται μόνο μέσω αυτού που δεν φαίνεται. Ο Μπαρτ μας προτρέπει να *σηκώσουμε το*

κεφάλι ή καλύτερα να κλείσουμε τα μάτια (Barthes, 1983: 78 / 1981: 53) προκειμένου να μάθουμε να βλέπουμε *κάπως* μια φωτογραφία. Το ίδιο οφείλουμε να κάνουμε προκειμένου να μάθουμε να βλέπουμε *κάπως* και κάθε επικείμενη φωτογραφία που, ως δομή φιγούρας-φόντου, αναβλύζει προοπτικά στον ορίζοντά μας. *Σηκώνω το κεφάλι* σημαίνει αφήνουμε την –οντολογικού πλέον χαρακτήρα– μορφή να μας σιγοψιθυρίσει με εκείνον τον «λυρισμό της ύπαρξης» (Merleau-Ponty, 1991: 43) όσα μας αφορούν και μας πλάθουν. Την αφήνουμε να μας *μυήσει* στο τρομερό, αλλά εφησυχαστικό βάθος της, αφού «*μύω* σημαίνει, παραδόξως, *κλείνω τα μάτια* παρακάμπω την όραση ως δυνητική (έστω) δοξική διαύγαση της πραγματικότητας» (Μαρκουλάτος, 2018: 290). Δεν είναι τυχαίο πως στα λατινικά *vide* σημαίνει *βλέπε*, ενώ στα γαλλικά με την ίδια λέξη εννοούμε το *κενό*. Κλείνοντας τα μάτια είναι ως εάν να υπακούμε στη ρητή προτροπή “Vide” *le vide!* Βλέπε το κενό! Το κενό όχι ως κάτι που πρέπει ψυχαναγκαστικά να πληρωθεί, αλλά ως «συγκροτούν κενό» (Merleau-Ponty, 1991: 104) το οποίο αναντίρρητα αποτελεί εστία νοηματικής ανάδυσης (Μαρκουλάτος, 2018: 244). Ίσως μόνο έτσι να είμαστε σε θέση να δούμε πραγματικά. Ίσως μόνο έτσι καταφέρουμε να ανοίξουμε ξανά τα μάτια μας στον κόσμο με έναν άλλον τρόπο, σαν νεογέννητο που τα ανοίγει για πρώτη φορά. Πώς, όμως, γινόμαστε κάτοικοι του κόσμου και του εαυτού μας μέσω της υπαρκτικά χειρουργικής πράξης του φωτογραφίζεин;

2.3.1.1 Προσωπικό σημείωμα

Είμαι –ναρκισσιστικά– η φωτογραφία η ίδια που υπάρχει δι’ εαυτόν. Ζω μέσα στη φωτογραφική πράξη συνεχίζοντας να αναπνέω αυτόν τον κόσμο. Καθώς τον παρατηρώ με ένα υαλώδες, ατενές και ερεθισμένο μάτι, ασκώ το βλέμμα μου να βλέπει φωτογραφικά, ανάγοντας τον αντιληπτό κόσμο σε φωτογραφικά πλαισιωμένο κόσμο. Ενώνομαι με το Είναι και *απο-τυπώνομαι* ως νόημα η ίδια –μαζί με τον κόσμο– στο φιλμ. Καθώς φωτογραφίζω βρίσκομαι ολόκληρη στο γεγονός, όπως τα ψάρια

στο νερό. Σκέφτομαι με τη φωτογραφία και μαθαίνω να βλέπω τον κόσμο ασπρόμαυρα αποκτώντας «ένα ορισμένο ύφος όρασης» (Merleau-Ponty, 2016: 275 / 2005: 177). Όσο περισσότερο εισχωρώ στον φωτογραφικό τρόπο σκέψης, τόσο η σκέψη μου αρχοντεύει αποκτώντας μια νέα διάσταση και εγώ έναν άλλον εαυτό. Κυριεύομαι από το αβυσσαλέο πάθος να με γυμνάσει ο κόσμος στο *μυστήριό* του, γυρεύοντας να σπουδάσω με επιμέλεια το *αίνιγμα της ορατότητας*. Όσο φωτογραφίζω οι βιολογικές μου ανάγκες –κυριολεκτικά– αναστέλλονται, επειδή βρίσκομαι πλήρως και εκστατικά «εντός της συγκινησιακής ροής της ύπαρξης» (Μαρκουλάτος, 2018: 291). Η αναστολή αυτή εκφράζει τη στάση μου απέναντι στον κόσμο. Μετουσιώνω τον κάματο σε ανυπέρβλητη πληρότητα αυτού που αντιλαμβάνομαι. Εκδηλώνω στάσεις, χειρονομίες και «γενικότερες (συχνά μη συνειδητοποιημένες), σημαίνουσες τάσεις της συμπεριφοράς» (Μαρκουλάτος, 2007: 99), οι οποίες έχουν ενσωματώσει την άρρητη λογική του κόσμου και αλλάζουν τον τρόπο δέσμευσής μου με τον κόσμο και εμπλοκής μου σε αυτόν. Τις στιγμές που φωτογραφίζω βρίσκομαι σε παλμικό συγχρονισμό με τον ρυθμό του κόσμου, συνθήκη η οποία (προ)απαιτεί τη σωματική μου παρουσία και προηγείται κάθε σκέψης. Για να συλλάβω την ενότητα του κόσμου που υπάρχει για εμένα ως απευθυνόμενη –προς εμένα– παρουσία, απαιτείται η μεσολάβηση της σωματικής εμπειρίας, αφού μέσω του βιωμένου σώματος διαμορφώνεται η αντίληψή μου για τα πράγματα και τον κόσμο. Στον χώρο του φωτορεπορτάζ υπήρχε ένα μότο που έλεγε “*F8 and be there*”, υποδηλώνοντας την –καταλυτικής αναγκαιότητας– σωματική παρουσία κατά τη φωτογράφιση. Ο τρόπος μου να *είμαι εκεί*, στη θέση που έχει ήδη σημαδέψει ο κόσμος εντός του για εμένα, φανερώνεται στις πτυχώσεις του σώματός μου. Όσο φωτογραφίζω μεταβάλλεται και ο ρυθμός βηματισμού, καθώς βιώνω μια τροπικότητα της ύπαρξης που ξεχύνεται από εμένα. Βιώνω την εμπειρία του σώματός μου μέσα στον κόσμο, επειδή είμαι το σώμα μου σε χώρο και χρόνο. Γεννιέμαι εντός τους ως αντανakλαστική όραση «σαν μέσα από μια συμπίκνωση και

συγκέντρωση του ορατού στον εαυτό του» (Merleau-Ponty, 1991: 100). Ως μέρος του ορατού τελώ κάθε φορά την ανασυγκροτητική χειρονομία έγερσης ενός κόσμου η οποία δεν μπορεί ποτέ να είναι επαναληπτική. Γίνομαι η ορατότητα του αοράτου που απαιτεί από εμένα να αρτιώσω ό,τι είναι απρόσιτο στη *βέβηλη όραση* (Merleau-Ponty, 1991: 74). Κάθε φορά που φωτογραφίζω κινώ εκστατικά το σώμα μου προς τον κόσμο, κίνηση με την οποία η συνείδησή μου ρίχνεται μέσα στον κόσμο χρησιμοποιώντας ως μέσο το σώμα μου με τη φωτογραφική μηχανή (Merleau-Ponty, 2016: 274 / 2005: 176). Δεν ησυχάζω στον εαυτό μου, αλλά σκοπεύω και σημαίνω κάτι πέρα από τον ορίζοντά μου. Καδράρω με το σώμα. Είμαι ένα σώμα *άπειρος χώρα*.

2.3.2 Καδράροντας με το σώμα

Όταν πιάνουμε τη φωτογραφική μηχανή γνωρίζουμε τη χωρικότητά της εντάσσοντάς την στον σωματικό μας χώρο, αποκτώντας άμεση σωματική κατανόηση του σχήματος και του μεγέθους της. Η κατανόηση αυτή δεν προκύπτει από κάποια ιδεατή κίνηση που συγκροτείται νοητικά ή αναπαραστατικά πριν την πραγματοποίηση της κινητικής εκτέλεσης. Κάθε κίνηση είναι «αδιάσπαστα κίνηση και συνείδηση κίνησης» (Merleau-Ponty, 2016: 205 / 2005: 127). Η κατανόηση αυτή εκδηλώνεται με την τάση του σώματός μας να σχηματίζει ακούσια με το χέρι του το σχήμα της λαβής της φωτογραφικής μηχανής με τρόπο ανάλογο καθώς τείνουμε να πιάσουμε την κούπα του καφέ μας. Η κίνηση πιασίματος είναι μια *γνώση* κινητοποιημένη ήδη από την αντίληψη της φωτογραφικής μηχανής που ξεκινάει προοικονομώντας το τέλος της, επειδή «ήδη από το ξεκίνημά της [...] είναι με μαγικό τρόπο στο τέρμα της» (Merleau-Ponty, 2016: 195 / 2005: 119). Η φωτογραφική μηχανή παύει να αποτελεί απλώς ένα αντικείμενο και «έχει μεταμορφωθεί σε ζώνη αισθητικότητας» (Merleau-Ponty, 2016: 249 / 2005: 166) το εύρος της οποίας αντιστοιχεί στο εύρος της ίδιας μας της ύπαρξης, όπως συμβαίνει με το μπαστούνι του τυφλού που ψηλαφεί τον

κόσμο. Οικειοποιούμεστε τη φωτογραφική μηχανή ως προέκταση του σώματός μας και την ενσωματώνουμε σε αυτό, αφήνοντάς την να συμμετέχει στον όγκο του ιδιοσώματός μας. Γίνεται λειτουργική ψηφίδα του σώματός μας και ο τρόπος που την καθιστούμε προέκτασή του υποδεικνύει σιωπηλά τον τρόπο με τον οποίο το σώμα μας «διάγει λειτουργικά εντός του κόσμου» (Μαρκουλάτος, 2018: 235). Περισσότερο από το να κρατάμε απλώς τη φωτογραφική μηχανή, νιώθουμε ότι βρισκόμαστε κρατημένοι από εκείνη σαν να επρόκειτο για τη ζωή μας, επειδή «είναι κόσμος που έχει γίνει *εαυτός*» (Μαρκουλάτος, 2018: 143). Ως οργανικό πια κομμάτι του σώματός μας έχει απορροφηθεί από το σωματικό μας σχήμα και είναι ήδη σώμα για εμάς. Υπάρχει ως συστατικά νοηματική πραγματικότητα για το σώμα μας και λειτουργεί ως προέκταση του ματιού και του χεριού μας. Μαζί είμαστε ένα, ως «σύστημα συστημάτων για την επισκόπηση του κόσμου, ικανό [...] να σχεδιάζει [...] ένα νόημα» (Merleau-Ponty, 2009: 107). Συνυπάρχουμε φυσιογνωμικά, εν δυνάμει την περιέχουμε και περιεχόμαστε από αυτήν. Μετέχει του τρόπου με τον οποίο σχεσιακά αναγνωρίζουμε τον εαυτό μας ως μέρος του κόσμου φτιάχνοντας φωτογραφικούς κόσμους μέσα από το σώμα μας. Μέσω της φωτογραφικής πράξης ξαναγεννιόμαστε. Δεξιωνόμαστε ολοκληρωτικά τον κόσμο χωρίς το σώμα μας να τελειώνει στα ακροδάχτυλα των τεντωμένων χεριών μας. Η φωτογραφική μηχανή και ο κόσμος μάς δίνονται μαζί με τα μέρη του σώματός μας σε μια ζωντανή, γεμάτη ένταση διασύνδεση «ταυτόσημη με τη διασύνδεση που υπάρχει ανάμεσα στα μέρη του ίδιου του σώματός μας» (Merleau-Ponty, 2016: 356 / 2005: 237). Το κράμα όρασης και αφής είναι ο αρμός που δεν αφήνει να διαλυθεί η ενότητα σώματος-μηχανής-κόσμου εις τα εξων συνετέθη. Φωτογραφίζουμε με ένα είδος προαισθήματος για τη ζωή και παρεμβαίνουμε στο πώς είναι αλλά και στο πώς λειτουργεί, τελικά, ο κόσμος για εμάς. Ενσωματώνοντας τη φωτογραφική μηχανή, το σώμα μας γίνεται ένας νέος κόμβος ζωντανών σημασιών και συγκρότησης νοήματος, όπου οι παλιές μας κινήσεις «εντάσσονται σε μια νέα κινητική οντότητα [που] γεννά τον χώρο» (Merleau-Ponty, 2016: 275, 643 / 2005: 177,450). Το σώμα μας, αδιαχώριστο πια από μια θέαση του κόσμου, αποτελεί τη «συνθήκη δυνατότητας [...] όλων των εκφραστικών διεργασιών» (Merleau-Ponty, 2016: 644 / 2005: 451) που

συγκροτούν τον φωτογραφικό κόσμο ως ένα ανοιχτό σύνολο πραγμάτων προς τα οποία προβολικά απευθυνόμαστε. Στον βαθμό που η φωτογραφική μηχανή –μαζί με τα γεννήματά της– είναι σώμα από το σώμα μας, η κίνησή μας υφίσταται ως τρόπος να σχετιστούμε με τον κόσμο υπαγορεύοντάς μας να καδράρουμε με το σώμα και να ασκούμε σε ένα φαινομενολογικό βλέμμα μέσω του οποίου ο κόσμος μάς απευθύνεται. Εκ της σωματικής μας παρουσίας και μόνο –η οποία συνιστά ζωντανό βίωμα και απαρχή κάθε έκφρασης νοήματος– μεταφέρουμε λανθάνουσες εικόνες. Τη στιγμή κατά την οποία –φωτογραφίζοντας– (ξανα)ανοίγουμε τα μάτια μας στον κόσμο, βρισκόμαστε σωματικά μέσα σε αυτόν καλώντας τον στην ύπαρξη. Βρισκόμαστε κατ’ αυτόν τον τρόπο υπαρκτικά ολόκληροι μέσα στην κάθε επικείμενη φωτογραφία την οποία γεννάμε και ενσωματώνουμε ξανά μέσω της αντίληψης. Με έναν ορισμένο τρόπο τη φέρουμε μέσα μας. Αυτό που βλέπουμε αναδύεται συνεχώς και ανεξάντλητα. Φωτογραφίζοντάς το, εγγράφεται στον ορίζοντά μας. Μας διαμορφώνει και το ανασυγκροτούμε κάνοντας τον κόσμο πληρέστερο. Πλουτίζουμε το Είναι προσθέτοντάς του «απτές, οιονεί αντικειμενικές αλλά και οιονεί προσωπικές» (Μαρκουλάτος, 2018: 231) φωτογραφίες που είναι πριν από τη γραφή και μετά την περι-γραφή. Είναι αποκαλυπτικές.

2.4 Αποϋλοποίηση και αποσωματοποίηση της φωτογραφίας

Σχεδόν στη δύση του 20^{ου} αιώνα, με την έλευση της ψηφιακής τεχνολογίας (1975), άρχισε να ανοίγει η συζήτηση περί «θανάτου» της αναλογικής φωτογραφίας. Λίγοι ήταν αυτοί που έδειξαν –μια σχεδόν θρησκευτική– αφοσίωση στην αναλογική φωτογραφία και το φιλμ. Με την αυγή του 21^{ου} αιώνα η αναλογική φωτογραφία ήρθε δυναμικά στο προσκήνιο, ίσως πιο ζωντανή από ποτέ. *Film is not dead*· τι αποφθεγματική απόφαση! Άλλωστε, ο θάνατος είναι οργανικό μέρος αυτού που καθιστά τη φωτογραφία *φωτογραφία* και κάθε συζήτηση περί θανάτου της δεν σηματοδοτεί τίποτε άλλο παρά την αδιάλειπτη επιβίωσή της ως τέτοιας. Η μετατόπιση από το ψηφιακό στο αναλογικό σαλπίζει την *επιστροφή στα ίδια τα πράγματα* προκειμένου να δούμε αυτό που κοιτάζουμε

και να διερωτηθούμε τι σημαίνει *βλέπω*. Πρόκειται για μια επιστροφή στην πρωτοταγή εμπειρία του κόσμου που μας φανερώνει τη λογική του, όπου η όραση συμφύεται με την αφή φέροντας –η καθεμία χωριστά, αλλά επίσης αζεδιάλυτα και οι δύο μαζί– το όλον της ανοιχτότητάς μας στον κόσμο ως εάν να βλέπουμε σαν να αγγίζουμε, ως εάν να ψηλαφούμε με το βλέμμα. Ποια είναι, όμως, αυτή η βαθιά –οντολογικής υφής– διαφορά που κάνει την αναλογική φωτογραφία να επανέρχεται και να καθ-ιερώνεται;

Φαινομενολογικά, αυτό που προσπαθούμε να ιχνηλατήσουμε μεταξύ ψηφιακής εξεικόνισης και αναλογικής φωτογραφίας είναι η πρωτογενής διεργασία ανάδυσης νοήματος πίσω από τις φαινομενικότητες, εντός –όμως– του πραγματικού ως σχεσιακής διεργασίας. Μια βασική διαφορά εντοπίζεται στην εσωτερική δομή, λειτουργία και λογική του μέσου που χρησιμοποιείται, πράγμα που επηρεάζει την αντιληπτική διαδικασία και κατ' επέκταση διαμορφώνει την εμπειρία της όρασης που βιώνουμε τη στιγμή της λήψης, τότε που η «εμπειρία μετουσιώνεται στο νόημά της» (Μουρίκη, 2009: 416). Επειδή η αντίληψη είναι προϋπόθεση κάθε πράξης και διαμορφώνει τη βάση κατανόησης του κόσμου, αντιλαμβανόμαστε σημαίνει καθιστώ εαυτόν παρών μέσω του σώματος, αδιάλειπτα προσανατολισμένο και εκβαλλόμενο προς το περιβάλλον μου. Όταν κινούμαστε χρησιμοποιώντας την ψηφιακή μηχανή –η οποία χαρακτηρίζεται από την ύπαρξη μιας οθόνης– θα έλεγα πως βρισκόμαστε περισσότερο σε κατάσταση αλληλεπίδρασης με την προβολή του κόσμου στην οθόνη παρά με τον ίδιο τον κόσμο και τελικά με τον εαυτό μας. Στο βαθμό που είμαστε το σώμα μας και δεν μπορούμε να βγούμε έξω από αυτό για να το παρατηρήσουμε [θα χρειαζόταν να διαθέτουμε ένα δεύτερο –μη παρατηρήσιμο– σώμα γι' αυτόν τον σκοπό, (Merleau-Ponty, 2016: 177 / 2005: 104)] και στον βαθμό που έχουμε ενσωματώσει λειτουργικά τη φωτογραφική μηχανή ως υπαρκτική προέκταση βάζοντάς την να συμμετέχει στην πρωτογενή δομή του ιδιοσώματός μας, η ύπαρξη της οθόνης καθαντής καθιστά την ψηφιακή μηχανή ένα ακόμα εξωτερικό –προς το σώμα μας– αντικείμενο. Οι φωτογραφικές ενέργειες στις οποίες εμπλεκόμαστε από συνήθεια (*habitus*), ενσωματώνουν την αναλογική φωτογραφική μηχανή ως *εργαλείο που κινείται*, όχι από κάποια ψυχοσυναισθηματική ουσία εντός μας, αλλά *από μόνο του* (Merleau-Ponty, 1991: 72). Το σώμα εμπερικλείει –σε μια μοναδική σχέση αμοιβαίου επαναπροσδιορισμού– τη φωτογραφική μηχανή. Σώμα και μηχανή ατενίζουν από κοινού τον κόσμο, και, ως ολότητα, παύουν να είναι –θετικά

προσδιορίσιμο— αντικείμενο. Το σώμα, εξάλλου, ποτέ δεν ήταν. Ως ένα μεταποιούνται σε «μέσον που επινοεί τους σκοπούς του» (Merleau-Ponty, 1991: 72), αποκαλύπτοντάς μας τον τρόπο με τον οποίο τα πράγματα γίνονται φανερά σε εμάς. Γίνονται ο —αδιάκοπα παρών— ορίζοντας της εμπειρίας μας, μέσω του οποίου σχετιζόμαστε με τον κόσμο κάνοντας τα πράγματα να υπάρχουν για εμάς.

Για τον Μερλώ-Ποντύ, η οθόνη στον κινηματογράφο «δεν έχει ορίζοντες» (Merleau-Ponty, 2016: 140 / 2005: 78), επειδή όσο την κοιτάμε και βλέπουμε στα πλάνα ένα σταχτοδοχείο ή το χέρι ενός ήρωα, «μπορεί μεν να *θυμηθούμε* ότι πρόκειται για το σταχτοδοχείο ή για το χέρι ενός ήρωα, αλλά δεν το ταυτίζουμε όντως» (Merleau-Ponty, 2016: 140 / 2005: 78). Είναι σαν να μας δίνει αποπτωχευμένα ομοιώματα του κόσμου, κενά νοήματος. Το ίδιο ισχύει —κατ’ εμέ— και για την οθόνη της ψηφιακής μηχανής, επειδή στις ψηφιακές μηχανές όλα στηρίζονται στην καταγραφή ενός μωσαϊκού τιμών βασικών χρωμάτων, η απομωσαϊκοποίηση των οποίων δίνει μια ολοκληρωμένη τιμή σε κάθε εικονοστοιχείο (pixel) και συνδυαστικά «*χτίζει*» την εικόνα. Όσο η υλική υπόσταση του φιλμ εξαχνώνεται σε ηλεκτρονικά σήματα, τόσο συνειδητοποιούμε πως κοιτάζοντας την οθόνη βλέπουμε εικόνες που δεν χαρακτηρίζονται από την —κατά Μπαρτ— *ουσία* του πράγματος ή του προσώπου που αποτυπώθηκε. Αυτό που προβάλλει η οθόνη είναι εύπεπτα και ανούσια πολλαπλασιαστικά αντίγραφα εικόνων *χωρίς σώμα*, εφήμερα και άυλα ψηφιακά υποκατάστατα του πραγματικού, γινόμενη η ίδια ένα ομοίωμα του προϊόντος που παράγει και εμείς οι πλαστογράφοι του ίδιου μας του εαυτού. Όμως, το πραγματικό δεν μπορεί να αναχθεί *οριστικά* σε ένα «οντολογικά απονευρωμένο σημείο» (Μαρκουλάτος, 2018: 88) ως κωδικευμένο νόημα ενός μαθηματικού αλγορίθμου, αφού τα ψηφιοποιημένα σημεία δεν μαρτυρούν «τίποτε στο “επίπεδο” του *πώς* κάτι *ακτινοβολεί βιωματικά*» (Μαρκουλάτος, 2018: 88). Εξάλλου, σε αντίστιξη με τις ψηφιακές εικόνες που είναι απλώς *εντός του χρόνου* (*in time*), οι αναλογικές φωτογραφίες είναι και *του χρόνου* (*of time*) περιλαμβάνοντάς τον. Ζώντας μια χημική, χειροποίητη, αυτόνομη και πλήρη μορφή ζωής, η αναλογική φωτογραφία δημιουργείται από τα υλικά του κόσμου και κυοφορεί τα απτά σημάδια της γέννησης, της φθοράς και του θανάτου (της). Τα πάντα είναι υφές και γι’ αυτό το ίδιο το νόημά της δεν μπορεί να είναι η αναγωγή της παρουσίας του πραγματικού σε «μετρήσιμες και διαχειρίσιμες ομοειδείς μονάδες» (Μαρκουλάτος, 2018: 15) ηλεκτρονικής πληροφορίας ενός κώδικα.

Η αναλογική φωτογραφία, ως υλικά πυκνωμένο νόημα, είναι η *ολική εισπνοή* ενός στοιχείου το οποίο για να υπάρξει πρέπει να βρίσκεται ολόκληρο, «εκεί κάτω, στην καρδιά του κόσμου, και εδώ, στην καρδιά της όρασης» (Merleau-Ponty, 1991: 73), όχι ως απότμημα ή θραύσμα, αλλά ως εκπληκτικός και θαυμαστός κόσμος. Ως *ολική παρουσία* που συμβάλλει στον τρόπο με τον οποίο βλέπουμε τον εαυτό μας και τη ζωτική μας σύμφυση με τον κόσμο, η αναλογική φωτογραφία έχει ρίζωμα στο ορατό, στην ύλη και στον κόσμο, προκειμένου να *εμφανίζεται*, και υπάρχει *ως φωτογραφία*. Υποδηλώνει ένα –οντολογικά πυκνό– νόημα το οποίο αναδύεται από το υπαρκτικό βάθος του πραγματικού, λόγω της βιωματικής του πολυσχιδίας και της εμμένειάς του στον κόσμο. Η φωτογραφία εμπεριέχει το πραγματικό όχι όμως «ως ουσιωδώς διακριτό πυρήνα», αλλά διατρέχεται από αυτό και το ενσωματώνει «ως διάχυτη δυναμική που κατακλύζει αυτήν καθαυτήν την υλικότητά της» (Μαρκουλάτος, 2008: 13) Αδιαχώριστη από την υλική υπόσταση και το νοηματικό της «περιεχόμενο», η φωτογραφία ανασυστήνει το πραγματικό ως το άρρητο νόημα που υπάρχει στην υλική πραγμάτωση των μορφών της ίδιας της πραγματικότητας. Μέσω της ανθρώπινης επώασής της, η φωτογραφία έχει εγκλείσει εντός της τόση ανθρωπινότητα που από μόνο της απευθύνεται και εμφανίζεται ως «ορατό στη δεύτερα» (Merleau-Ponty, 1991: 70), ως *φαινόμενο στο τετράγωνο*. Δεν είναι απλώς εικόνα που επαναλαμβάνει τον εαυτό της ή ένα «αποδυναμωμένο διπλάσιο» της οπτικής πραγματικότητας (Merleau-Ponty, 1991: 70). Είναι μια ιδιόμορφη ταυτολογία η οποία «βιώνεται *ως πλήρωση*» (Μαρκουλάτος, 2018: 290).

2.4.1 Το αρνητικό του φιλμ

Το αρνητικό του φιλμ, ως γεννώμενος οργανισμός με υπαρκτική αυτοτέλεια, διαθέτει τη δική του υλική τροπικότητα. Οι κόκκοι συσσωρεύονται και εκκρίνουν –μετέπειτα– *από απόσταση* το ανάφορο στην υλική του πυκνότητα και τη μορφική ενότητά του. Σε αντίθεση με τα –πλήρως στοιχισμένα– εικονοστοιχεία (pixel) των ψηφιακών εικόνων τα οποία ως ολοκληρωμένα κυκλώματα συνθέτουν μιαν εικόνα σε διάταξη πλέγματος μετατρέποντας τη φωτεινή ενέργεια σε τάση και κώδικα διακριτών τιμών, οι κρύσταλλοι μεταλλικού αργύρου

βρίσκονται ακαθόριστα τοποθετημένοι στην εμουλσιόν του φιλμ «λίγο πιο μπρος, λίγο πιο πίσω [...] δίχως ποτέ να σπάζουν το άπιαστο παλαμάρι τους» (Merleau-Ponty, 1991: 70). Συντηρώντας πάντοτε τον δεσμό τους με το από φως ως «ένσαρκο μέσο» (Barthes, 1983: 113 / 1981: 81), δεν χάνουν ποτέ την υλική τους επένδυση μέσω της οποίας γίνονται μέτοχοι της διαδικασίας του εμφανίζεσθαι του κόσμου. Αφού εκτεθούν στο φως, υπόκεινται σε μια καθοριστική μεταβολή, καθώς μέσω πραγματικών και βίαιων συγκρούσεων μετατρέπονται σε κρυστάλλους αργυρικών αλάτων βιώνοντας μια νέα –χημικά ασταθή– συνθήκη. Μετά την *εμφάνισή* τους μετασχηματίζονται σε μόρια μαύρου ασημιού. Ως τέτοια αναπνέουν εντός της ύλης τους και η ύλη ζωντανεύει μέσα τους ως μορφή, ως τελούμενο. Ενστερνίζονται το βλέμμα μας και πάλλονται μέσα στη στατικότητα τους υπαινισσόμενα ακτινοβολούσες οντότητες νοήματος, καθώς *στον καιρό τους* τα διέσχισε η ζωή μας η οποία συνεχίζεται με έναν τρόπο μέσα τους (Merleau-Ponty, 2016: 688 / 2005: 483).

Προκειμένου να αναδειχθεί η σαρκική υφή των πραγμάτων, το αρνητικό έχει αλληλοεπιδράσει με τα «φαντάσματα» (Merleau-Ponty, 1991: 74) του φωτός και της σκιάς. Μέσω αυτού τα *φαντάσματα* απελευθερώνονται όχι ως «εντελώς πραγματικά όντα» (Merleau-Ponty, 1991: 74), αλλά ως όντα πτητικά που ενοικούν τον κόσμο από τον οποίο γεννιέται, τελικά, το αρνητικό και τον οποίο, συνακόλουθα, γεννά ως αναβιωτική πτυχή με τη μορφή του φωτογραφικού τυπώματος. Ως συνεκτικά στοιχεία του οπτικού μας πεδίου, τα *φαντάσματα* αυτά έχουν «μια αποκλειστικά οπτική ύπαρξη» (Merleau-Ponty, 1991: 74). Υπάρχουν, δηλαδή, σχεσιακά για εμάς και προς εμάς. Εμψυχώνονται από μια κρυφή ζωή ως τα «αποκλειστικά ορατά μέσα» (Merleau-Ponty, 1991: 74) που χρησιμοποιεί ο φωτογράφος. Ο Μερλώ-Ποντύ αναφέρει πως «οι φωτισμοί δεν αποδίδονται καλά στη φωτογραφία, επειδή μεταμορφώνονται σε πράγματα» (Merleau-Ponty, 2016: 522 / 2005: 360). Καθώς το αντικείμενο ξεχωρίζει μπροστά μας και στέκει απέναντί μας, αν αντιληφθούμε τον φωτισμό ως εκείνο που επωμίζομαστε, υπό μια έννοια ο Μερλώ-Ποντύ έχει δίκιο μιας και δεν μπορεί να θεωρηθεί «φως από μόνος του» (Merleau-Ponty, 2016: 524 / 2005: 362). Ωστόσο, επειδή το φως εμπεριέχει το σκοτάδι, στη *φωτο-γραφία* το φως εκρήγνυται βίαια και «μας

τυλίγει» (Merleau-Ponty, 2016: 524 / 2005: 362) επιστρέφοντάς μας –ως η αρχή των πάντων– στα ίδια τα πράγματα. Η σκιά μεταποιείται, έτσι, σε εκτυφλωτική λάμψη που ως παρουσιαστικό στίγμα μαρτυρά την εγγύτητα των πραγμάτων. Από αυτά τα *φαντάσματα* ζητά ο φωτογράφος να μάθει πώς το αόρατο απαρτίζει το ορατό και βιώνεται «ως το ζωντάνεμα, εκεί *έξω*, αυτού που βλέπουμε, το οποίο αποτελεί προϋπόθεση για το ζωντάνεμά του» στο φιλμ (Μαρκουλάτος, 2018: 34). Με οδηγό αυτά τα *φαντάσματα* ο φωτογράφος αναζητά σταθερά την «ακτινοβολία του ορατού» (Merleau-Ponty, 1991: 101) μέσω της υπαρκτικής, σωματικής συμμετοχής του στο νόημα που του έχει «ήδη προταθεί μέσα από τον ίδιο τον κόσμο» όπως αυτός του εμφανίζεται (Merleau-Ponty, 1991: 49).

2.4.2 Φωτογραφικό τύπωμα και σώμα: μια αρχετυπική σχέση

Εμβρέχοντας το φωτοευαίσθητο φωτογραφικό χαρτί σε κάθε λεκάνη ερχόμαστε σε επαφή με τον χρόνο που πηγάζει από τη σχέση μας με τον χώρο και μαθαίνουμε να γνωρίζουμε τον ρου του (Merleau-Ponty, 2016: 688 / 2005:483) κατά τη διαδικασία μεταποίησης του ορατού κόσμου σε φωτογραφικό τύπωμα. Μεταφέροντας το φωτοευαίσθητο φωτογραφικό χαρτί από λεκάνη σε λεκάνη, κυριολεκτικά κρατάμε στο χέρι μας *κάθε στιγμή* της επικείμενης εμφάνισης *η οποία* βρίσκεται ήδη εμποτισμένη σε ένα «λεπτό στρώμα χρόνου» (Merleau-Ponty, 2016: 689 / 2005: 484). Η χημική διεργασία που συμβαίνει ως αλληλεπίδραση με το περιβάλλον καθιστά τον χρόνο υπαρκτό ως «συνιστώσα των απτικών δεδομένων» της κίνησης του σώματος (Merleau-Ponty, 2016: 531 / 2005:367). Καθώς ο χρόνος αυτός ξεχύνεται διαμέσου των χεριών που ψηλαφούν στα σκοτεινά «τον διαφαινόμενο προσανατολισμό μιας μορφής τού είναι *από τα μέσα*» (Μαρκουλάτος, 2018: 267), το *εμφανίζεσθαι* του κόσμου θέτει και επαναπροσδιορίζει διαρκώς τους όρους συγκρότησής του· όροι οι οποίοι ενυπάρχουν *ήδη* στα χέρια μας ως διαδικασία ανάδυσης της μορφής.

Αν και φαινομενικά ίδιο με τη μορφή του κόσμου που αναβιώνει, το φωτογραφικό τύπωμα είναι εξ ολοκλήρου διαφορετικό από αυτήν, αφού ως

«ομιλούν ίχνος μιας ύπαρξης» (Merleau-Ponty, 2016: 585 / 2005: 406) αποτελεί το γεγονός της συνάντησης σώματος και κόσμου. Το φωτογραφικό τύπωμα δεν είναι κλεισμένο στη μορφή που γεννά, αλλά «για να υπάρξει, απαιτεί ακριβώς αυτήν» (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 150). Λόγω αυτής της ιδιαιτερότητας, τολμώ να γράψω ότι το φωτογραφικό τύπωμα *είναι από τα πράγματα* και μπορεί περισσότερο «να συγκριθεί με το σώμα παρά με το αντικείμενο της φυσικής τάξης» (Merleau-Ponty, 2016: 270 / 2005: 174). Όπως το –διφυδούς χαρακτήρα– σώμα μας, ως οργανικό μέρος του κόσμου, βλέπει και βλέπεται από αυτόν, αγγίζει και αγγίζεται από τα πράγματα γύρω του, έτσι και το τύπωμα –ανήκοντας στο ορατό και στο απτό– μας βλέπει και μας αγγίζει κάθε φορά που αξιοποιεί τη δική του υλικότητα για να εισχωρήσει στον σωματικό μας χώρο και να απορροφηθεί από αυτόν. Μέσω της ίδιας του της υπόστασης, το φωτογραφικό τύπωμα μας περιλαμβάνει και δυνάμει το περιλαμβάνουμε «μια και, στον βαθμό που υπάρχει για μας, εκπηγάζει από εμάς» (Μαρκουλάτος, 2018: 45). Χάρης στην υπόστασή τους, σώμα και τύπωμα υποστασιοποιούν τον *κοινό τόπο του εν δυνάμει* στις διαφαινόμενες οντολογικές τους διαστάσεις και στις άρρητες νοηματικές τους πυκνότητες. Φτιαγμένα «από την ίδια στόφα» (Merleau-Ponty, 1991: 69), το σώμα γίνεται ένα «αρχέτυπο» (Merleau-Ponty, 1968: 137) για το τύπωμα, το οποίο δεν υφίσταται παρά ως σαρκούμενος τρόπος μιας πρότασης ζωής που κυοφορείται στο ενυπάρχον νόημα του ορατού κόσμου. Τα ίχνη της επαφής μας με τον ορατό αυτό κόσμο, πετάγονται μπροστά μας –σαν αμέρωτα ελάφια τη νύχτα– μόλις πλησιάσουμε την επιφάνεια του τυπώματος και αντιληφθούμε τους μικροσκοπικούς του κόκκους.

Ίσως γι' αυτό η πιο γοητευτική «φωτογραφία» να είναι εκείνη που μας δείχνει τη θέα από το παράθυρο του σπιτιού του Νικηφόρου Νιέπς (Joseph Niepce), σχεδόν δύο αιώνες μετά την –περίπου– δεκάωρη έκθεση στο φως για τη δημιουργία της (Damisch, 1978: 72). Μια εύθραυστη, φωτοευαίσθητη πλάκα που γεννήθηκε από το *άγριο Είναι* και γέννησε με τη σειρά της μια *μορφή Του* με κοκκώδη υφή, τόσο κοντά στις καταβολές του φωτός και με έναν χαρακτήρα *επείγοντος* που μετατρέπει το ατελεύτητο του πρωτοταγούς κόσμου σε *θέαμα*.

2.5 Ο σκοτεινός θάλαμος ως χώρος ανάδυσης νοήματος

Στα 1939 ο Πωλ Βαλερύ (Paul Valéry) κλήθηκε από τη Société Française de Photographie να δώσει διάλεξη για τα εκατό χρόνια από την ανακάλυψη της φωτογραφίας. Στον πυρακτώδη λόγο του ανέφερε –μεταξύ άλλων– πως δεν υπάρχει τίποτε πιο ανθρώπινο από αυτό που βιώνουμε όσο, εναγωνίως, περιμένουμε την εμφάνιση της μυστηριώδους λανθάνουσας εικόνας ως ανάδυσης του ορατού κάτω από το «διαβολικό κόκκινο φως που μετατρέπει ένα *ακτινοβόλο* τσιγάρο σε [...] διαμάντι» (Valéry, διάλεξη 07.01.1939, η υπογράμμιση δική μου). Η γοητεία που ασκούσε στον Βαλερύ η διεργασία ανάδυσης του ορατού, καθώς και η ίδια η φωτογραφία ως αυτόφωτη οντότητα και κρυστάλλωση αυτής της διεργασίας, φαίνεται πως ήταν εφάμιλλη –για εκείνον– τόσο με τη διαδικασία τήξης και ένωσης ατόμων άνθρακα για τη δημιουργία κρυστάλλων διαμαντιών όσο και με τη γοητεία που –διαχρονικά– ασκεί ο πολύτιμος λίθος. Μπορεί το *αδάμαστο* να αποτελεί το κύριο χαρακτηριστικό του λίθου, ωστόσο για τη φωτογραφία αυτό το *α-δάμαστο* και *α-τίθασο* αποτελεί τον διάχυτο χαρακτήρα της, καθώς μέσα από το διαυγές σκοτάδι η λανθάνουσα εικόνα αρχίζει να στίλβει με την έκθεση του αρνητικού στο κόκκινο φως του σκοτεινού θαλάμου. Η *ακτινοβολία του ορατού* αποτελεί ένα αίτημα. Είναι σχεδόν μια πάγια απαίτηση των ίδιων των πραγμάτων να κομίσουν την ένταση που φέρουν, ως ενυπάρχον στον κόσμο νόημα, «εκεί που “υπάρχει” κάτι» (Merleau-Ponty, 1968: 130). Αυτό το *εκεί* είναι ο σκοτεινός θάλαμος που σαν άλλη ζεστή, υγρή και ερεβώδης μήτρα σημαδεύει εντός μας το γεγονός της *αναγέννησής* μας από «τα σπλάγχχνα της ορατότητας» (Μαρκουλάτος, 2018: 316). Στον σκοτεινό θάλαμο *ξαναβρίσκουμε* τον εαυτό μας (Merleau-Ponty, 2016: 358 / 2005: 239) βιώνοντας έναν προ-προσωπικό «φυσικό χρόνο που είναι πάντα εκεί» ως ενδομήτριος χώρος πριν από τον οποίο δεν υπήρξαμε (Merleau-Ponty, 2016: 582-583 / 2005: 404).

Ο σκοτεινός θάλαμος δεν μπορεί να περιγραφεί απλώς ορθολογικά με πενιχρούς όρους διάταξης, χωροταξίας και γεωμετρίας. Δεν είναι το περιβάλλον εντός του οποίου διατάσσονται τα πράγματα, αλλά «μέσο διά του οποίου καθίσταται δυνατή η θέση των

πραγμάτων» (Merleau-Ponty, 2016: 420 / 2005: 284). Μέσα από την ανθρώπινη εμπειρία του, ο σκοτεινός θάλαμος υπάρχει αφενός ως ολική μορφή η οποία μας περιέχει ως όλον και αφετέρου ως πηγή από όπου αναβλύζουμε στην ύπαρξη ως συνεχώς αναδυόμενο όλον. Είναι ένας χώρος πλημμυρισμένος μητρότητα που (ανα)γεννά τον εαυτό του απαιτώντας από εμάς τη δημιουργία για να έχουμε την εμπειρία του (Merleau-Ponty, 1968: 197). Μια δημιουργία η οποία συμβαίνει *πρακτικά*, ζώντας τον σκοτεινό θάλαμο ως *ολικό μέρος* του κόσμου. Ζώντας τον ως «το ανάβλυσμα ενός *αληθινού και ακριβούς* κόσμου» (Merleau-Ponty, 2016: 119 / 2005: 62) προκειμένου να έχουμε ρίζωμα στο υπαρξιακό του έδαφος. Το ρίζωμα αυτό είναι πρωτογενώς ένα –αξεδιάλυτα σωματικό, πνευματικό, νοηματικό και απτό– γεγονός που αποτελεί το σιωπηρό υπόβαθρο από το οποίο *ακριβώς* αναδύεται η βαθιά συνάντησή μας με τον κόσμο, μετουσιώνοντας τον σκοτεινό θάλαμο σε *κόσμο* υπαρκτό για εμάς, γεννώμενο από εμάς και απευθυνόμενο προς εμάς ως συνθήκη αντιληπτικής πυκνότητας.

Ο σκοτεινός θάλαμος απαιτεί από εμάς να τον ενοικήσουμε ως συγκεκριμένο, ενοηματοδοτούμενο και διαρκώς αυτονοηματοδοτούμενο, νοηματικά αναγεννώμενο και βιώσιμο κόσμο, όπου στο ημίφως του κυοφορείται η ολόφωτη στιγμή της γέννησης του όντος. Το ημίφως αυτό αποτελεί «καθαρό βάθος [...] χωρίς απόσταση από [...] εμάς» (Merleau-Ponty, 2016: 330 / 2005: 479) η διάχυτη υφή του οποίου μας θέλγει, μας έλκει, μας αγγίζει, μας γεμίζει και μας τυλίγει μέχρι του σημείου «που δεν γίνεται πια καν αντιληπτό ως ημίφως» (Merleau-Ponty, 2016: 524 / 2005: 362), αλλά ως φυσικό φως. Μέσω αυτού –αλλά και μέσα σε αυτό καθότι *βάθος*– επιτυγχάνεται μια ορισμένη δόνηση του βλέμματος και προσκαλείται η αφή σε αφύπνιση. Το σώμα μας ως –η από κοινού με τον κόσμο– πηγή φωτός ενδύεται και ανακλά αμοιβαία αυτό το ημίφως, μετασχηματίζοντας τον σκοτεινό θάλαμο σε «έναν πρωτογενώς δομημένο κόσμο γύρω του» (Μαρκουλάτος, 2018: 315-316). Υπό αυτό το πρίσμα, βιώνουμε το να-είμαστε-στον-σκοτεινό-θάλαμο ως ενσώματη εμβύθιση στο σπηλαιώδες εσωτερικό του. Η βίωση του σκοτεινού θαλάμου ως διάσταση της ανθρώπινης εμπειρίας μάς επιτρέπει να εκδηλώνουμε στάσεις και χειρονομίες οι οποίες –έχοντας ενσωματώσει την άρρητη λογική της όρασης και του κόσμου– ακτινοβολούν στο εσωτερικό του χώρου. Ο σκοτεινός θάλαμος γίνεται, έτσι, μια «νέα ατμόσφαιρα» (Merleau-Ponty, 2016: 525 / 2005: 325)· ένας τόπος εγκατάστασής μας, ο οποίος μας απευθύνεται μέσα από τον

ενσώματο τρόπο μας να τον κατοικούμε και υπάρχει για εμάς «έτσι όπως το σώμα, ως αντιληπτικός τρόπος, του υπαγορεύει» (Μαρκουλάτος, 2018: 295).

Κεφάλαιο τρίτο

3.1 Εάν δε το άλας μωρανθεί, εν τίνι αλισθήσεται;

Η επιστήμη, νοούμενη για τον Μερλώ-Ποντύ ως φυσική επιστήμη κατά το πνεύμα του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα, «χειραγωγεί τα πράγματα και αρνείται να τα κατοικήσει» (Merleau-Ponty, 1991: 61). Η επιστήμη αυτή, ως κληρονόμος της θετικιστικής παράδοσης, αποβλέπει στην «καθυπόταξη και εκμετάλλευση» του κόσμου τόσο των φυσικών πραγμάτων όσο και των τεχνικών/τεχνολογικών επιτευγμάτων, προκειμένου ο άνθρωπος να αυξήσει την ισχύ του επί αυτών και να χειραγωγήσει μέσω αυτής τον κόσμο (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 251). Ο Μερλώ-Ποντύ δεν εξαπολύει τα βέλη του εναντίον της ίδιας της επιστήμης, αλλά επικρίνει την αναγωγή «της απαραίτητης για την ανάπτυξη της επιστήμης θεώρησης των πραγμάτων σε κυρίαρχη ιδεολογία» (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 251) που δίνει έμφαση στην κατασκευαστική πρακτική και την προβάλλει ως αυτόνομη, ανάγοντας σκόπιμα τη σκέψη στις τεχνικές που η ίδια επινοεί (Merleau-Ponty, 1991: 61). Ουσιαστικά ο Μερλώ-Ποντύ αναφέρεται στην *αλαζονεία επισκόπησης* από την οποία χαρακτηρίζεται αυτή η επιστημονική σκέψη και στον *νοηματικό εποικισμό* του αντιληπτού κόσμου από αυτήν. Η επιστήμη, σύμφωνα με τον Μερλώ-Ποντύ, είναι ένας προσδιορισμός ή μια εξήγηση του αντιληπτού κόσμου που ως κατασκευή της ανθρώπινης νόησης για τον κόσμο εν είδη σκέψης περί αυτού αποτελεί τη «δευτερογενή έκφρασή» του (Merleau-Ponty, 2016: 17 / 2005: ix). Αυτή η «ρευστή επιστήμη» έχει λησμονήσει ότι εμείς «εκ θέσεως και επαφής» γνωρίζουμε (Merleau-Ponty, 1991: 63). Έχει λησμονήσει την καταγωγή της από τον πρωταρχικό, ανεπεξέργαστο και *ήδη* υπάρχοντα κόσμο (Merleau-Ponty, 1991: 62). Διολισθαίνει συνεχώς προς την έγερση αξιώσεων ενός μοναδικού και εσχατολογικά αληθούς ερμηνευτικού μέτρου για τα πράγματα και τον κόσμο. Στο πλαίσιο αυτό, ο άνθρωπος ανάγεται σε κυρίαρχο ως νόηση που κατέχει την ιδεατή ενότητα των αντικειμένων και εξασφαλίζει κυριαρχικά προνόμια, εξυψωνόμενος, έτσι, σε μια υποκειμενικότητα που φιλοδοξεί να είναι η μόνη πηγή νοήματος (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 120).

Ωστόσο, η εμπλοκή μας στον κόσμο δεν είναι μόνο γνωσιακή, αλλά υπαρκτική, πρακτική και σωματική.

Η διαπίστωση αυτή δεν οδηγεί στην άρνηση της υποκειμενικότητας, αλλά στον ριζικό επαναπροσδιορισμό της. Η αντιληπτική μας συνάντηση με τον κόσμο, αποτελώντας εξ ορισμού και αδιαπραγμάτευτα την αβίαστη σχέση μας μαζί του, συντελείται στον ενδιάμεσο χώρο, όπου αναδύεται μια νέα διαλεκτική μεταξύ εμμένειας και υπερβατικότητας. Συντελείται, δηλαδή, μέσα σε έναν ορίζοντα· τελικά μέσα στον κόσμο, (Merleau-Ponty, 1964: 12) και μέσω του σώματος. Η αντίληψη μάς αποκαλύπτει το σώμα ως τον πρωταρχικό τρόπο να-είμαι-στον-κόσμο και ο κόσμος μάς προσφέρεται όχι ως νοητική κατασκευή, αλλά ως *θέαμα* εν τη γενέσει του από το προκατηγορικό στρώμα της εμπειρίας. Η πρωταρχική αυτή εμπειρία είναι το έρεισμα για κάθε μελλοντική νοητική δραστηριότητα και μας προσφέρει τον κόσμο ως τόπο να ζούμε, ως κατοικία μας (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 262). Στο πλαίσιο αυτό, προκύπτει η αδήριτη ανάγκη επανατοποθέτησης της επιστημονικής «σκέψης της επισκόπησης [...] στο έδαφος τόσο του αισθητού όσο και του διαμορφωμένου κόσμου, έτσι όπως αυτοί υπάρχουν μέσα στη ζωή μας, έτσι όπως υπάρχουν για το σώμα μας», προκειμένου να γίνει *από καιρό σε καιρό* ξανά φιλοσοφία (Merleau-Ponty, 1991: 63).

3.2 Φαινομενολογία και εκπαίδευση

Η φαινομενολογική σκέψη μας απασχολεί σε σχέση με την εκπαίδευση, επειδή μας προτείνει έναν *άλλον* τρόπο να βλέπουμε τα πράγματα, αίροντας την πολωτική διάκριση υποκειμένου και αντικειμένου που αντλεί από την καρτεσιανή παράδοση.

Είναι παραδεκτό πως στην εκπαίδευση έχουν παρεισφρήσει τόσο η εμπειριστική όσο και η νοησιαρχική αντίληψη, δύο θεωρήσεις που αν και μοιάζουν ανταγωνιστικές, εντούτοις μοιράζονται την καρτεσιανή κληρονομιά ενός *έτοιμου και προκατασκευασμένου* κόσμου, απόλυτα διαυγούς και εξηγήσιμου. Είτε μέσω της φυσικής/βιολογικής/χημικής αντίδρασης ενός οργάνου στα ερεθίσματα και τα αισθητηριακά δεδομένα, είτε μέσω μιας καθαρής νόησης για την οποία ο κόσμος υπάρχει σε σχέση μόνο με μια προβολική και αυτοαναφορική συνείδηση, οι δύο αυτές θεωρήσεις

παραμερίζουν την αντιληπτική εμπειρία για χάρη του αντιληπτικού αντικειμένου, καταλήγοντας να αγνοούν και το ίδιο το υποκείμενο της αντίληψης, δηλαδή το παιδί (Merleau-Ponty, 2016: 361 / 2005: 240). Όμως, το παιδί, γεννημένο σε έναν –εκ νέου ολοποιούμενο και διαρκώς υλοποιούμενο– σημασιογενή κόσμο, είναι (συμ)μέτοχος του Είναι. Προσανατολίζει τις πράξεις του μέσα στο εκάστοτε κοινωνικό πεδίο το οποίο είναι *ήδη* επενδυμένο με σημασίες: συνθήκη η οποία (προ)απαιτεί την παρουσία του ως σώμα και προηγείται κάθε σκέψης. Στόχος, λοιπόν, της φαινομενολογίας δεν είναι να αντικαταστήσει τις ανθρωπιστικές επιστήμες, αλλά να διευρύνει την προβληματική τους, θεμελιώνοντας την ενότητα της βιωμένης εμπειρίας διαφορετικά από τον κλασσικό ορθολογισμό (Lyotard, 1985: 8 & Merleau-Ponty, 2016: 494 / 2005: 342-343).

Αναμφίβολα, η γνώση πηγάζει από τον ολικό χαρακτήρα της βιωμένης εμπειρίας του κόσμου τον οποίο το παιδί είναι σε θέση να αντιληφθεί μέσω του σώματος ως το «γενικό όργανο της “κατανόησής” του» (Merleau-Ponty, 2016: 402 / 2005:273). Το διφυές χαρακτήρα σώμα, ως ένδειξη της πιο τεταμένης επαφής του παιδιού με τον κόσμο, έχει παραμεληθεί ιδιαίτερος από τη δυτική παράδοση, επειδή εκφράζει την αμφισημία του να-είμαι-στον-κόσμο (Merleau-Ponty, 2016: 574 / 2005: 402) ως αντικείμενο και υποκείμενο των ενεργημάτων της όρασης και της αφής. Η φαινομενολογία του Μερλώ-Ποντύ έφερε στο προσκήνιο όχι μόνο τη γνώση για το σώμα ως έννοια, αλλά και για τη βιωμένη εμπειρία του να-είμαι-στον-κόσμο ως σώμα πριν καν σκεφτώ ότι έχω σώμα. Η συνειδητοποίηση του γεγονότος ότι οφείλουμε να αντιλαμβανόμαστε τον τρόπο με τον οποίο η ενότητα υποκειμένου-κόσμου βιώνεται ως ένα διαχεόμενο *μπορώ* που κατακλύζει τη σωματική ύπαρξη και κατακλύζεται από αυτήν, φέρνει στο προσκήνιο καίριες πτυχές που συχνά παραβλέπονται ή παραμελούνται από τις κυρίαρχες παιδαγωγικές θεωρήσεις και πρακτικές.

3.2.1 Αναλογική φωτογραφία και εκπαίδευση

Η διάχυτη καθήλωση σε ένα ιδεατά ομοιογενές εικονιστικό περιβάλλον μάς επιβάλλει να επιστρέψουμε σε εκείνη την αντιληπτική διαδικασία η οποία συμβαίνει στην πράξη μέσα σε έναν συγκεκριμένο ορίζοντα και τελικά στον

κόσμο (Merleau-Ponty, 1964: 12). Στην περίπτωση της φωτογραφίας, η διαδικασία αυτή δεν είναι άλλη από την αναλογική φωτογραφία ως άνοιγμα προς το *βάθος* που «γεννιέται κάτω από το βλέμμα μας» (Merleau-Ponty, 2016: 449 / 2005: 306) μέσω της ορατής παρουσίας των πραγμάτων. Σε αντίθεση με την ψηφιακή διαδικασία παραγωγής εικόνων, κατά την οποία η όραση υφίσταται κωδικοποίηση και υπαρκτική απίσχναση, το ρίζωμα της αναλογικής φωτογραφίας στο ορατό δίνει έμφαση στην εμπειρία που βιώνεται ως ενσώματος τρόπος γνώσης του κόσμου, αποτελώντας ένα είδος συντονισμού μαζί του. Από κοινού με τον σκοτεινό θάλαμο, συνιστούν την ευκαταία οδό απόδρασης από την πλάνη αναγωγής του ορατού σε κωδικευμένο νόημα. Σε αυτό το πλαίσιο αναζωπυρώνεται αφενός, το ενδιαφέρον για την ένταξη της αναλογικής φωτογραφίας στα Αναλυτικά Προγράμματα Σπουδών ως πράξης κατά την οποία η *ενότητα* της βιωμένης εμπειρίας συντίθεται από μια σειρά αντιληπτικών διαδικασιών που καθοδηγούνται από το σώμα. Αφετέρου, αναζωπυρώνεται το ενδιαφέρον για την ακόλουθη ύπαρξη σκοτεινού θαλάμου στα σχολεία ως χώρου όπου εκφράζεται η οντολογική *ενότητα* ανθρώπου και κόσμου.

Με τη βοήθεια της φαινομενολογικής παράδοσης, η αναλογική φωτογραφία και ο σκοτεινός θάλαμος φαίνεται να αποτελούν ένα εξαιρετικά γόνιμο πεδίο για την ανανέωση των τρόπων μάθησης και την επανάκτηση της επαφής μας με τον κόσμο, ακριβώς επειδή το περιεχόμενό τους είναι βιωματικό, δηλαδή *σχεσιακά* οριζόμενο. Όπως αναφέρθηκε προηγούμενα, η φαινομενολογική προσέγγιση επιχειρεί να βρει τους τρόπους με τους οποίους το προκατηγορικό στάδιο της εμπειρίας –με όρους γνώσης– διαποτίζει ολόκληρη τη σωματική ύπαρξή μας. Αυτό συνεπάγεται πως οι πρωταρχικές μορφές του νοήματος δεν υπαγορεύονται από τη συνείδηση στην πραγματικότητα, ούτε συλλαμβάνονται στον νου μέσω κάποιας διανοητικής διεργασίας υπαγωγής σε κάτι γενικό. Για τη φαινομενολογία το νόημα ενέχεται στο βίωμα το οποίο αποτελεί την αφετηρία για κάθε δημιουργικό και εκφραστικό ενέργημα.

Τα παιδιά ανέκαθεν συνδέονται απευθείας με την *ύλη*· όχι με το ποτάμι αλλά με το νερό, όχι με το δάσος αλλά με το ξύλο, όχι με το λιβάδι αλλά με το

γρασίδι. Όλα αυτά είναι *σχέσεις* που συνάπτουν με το περιβάλλον τους, ευθύς μόλις μάθουν να *κοιτάζουν*, να *πιάνουν* και να *κινούνται*. Η συνθήκη αυτή ως *πεπρωμένο* (Merleau-Ponty, 2016: 603 / 2005: 419) προηγείται κάθε σκέψης και είναι αδιαχώριστη από την πρωταρχική ύπαρξη και την ενσώματη ένταξη των παιδιών στον κόσμο. Πάνω σε αυτές τις σχέσεις δομείται η αντίληψή τους για τον κόσμο με κόμβο το σώμα τους. Αντίληψη η οποία είναι προϋπόθεση κάθε πράξης, εμπλέκοντας τη σύνθεση όλων των αισθήσεών τους ως ενιαίας προγνωστικής λειτουργίας. Κατά την αντιληπτική διαδικασία τα παιδιά έχουν συνείδηση όχι μόνο του παρόντος, αλλά και αυτού που μόλις πέρασε και εκείνου που πρόκειται να συμβεί. Καλούνται να πάρουν απόφαση και να φωτογραφίσουν μέσα σε έναν –αδιάλειπτα ρευστό και διαρκώς μετασχηματιζόμενο– κόσμο όσα αναδύονται από τη βιωμένη ενότητα ενσώματης γνώσης, πρόθεσης και πράξης. *Ανάμεσα στο λίγο πριν και στο όχι ακόμα, τα παιδιά δεσμεύονται στο ήδη εδω μιας συμπαγούς χρονικότητας η οποία κυοφορεί τους υπαινιγμούς και τις δυνατότητες του κόσμου ως ενός πολύμορφου Είναι που επιτρέπει την εμφάνιση όλων των δυνατών τρόπων φωτογράφισής του χωρίς να αντιστοιχεί άμεσα και απόλυτα σε κάποιον από αυτούς. Μέσω της βαθιά ανθρώπινης εμπειρίας τους να βιώνουν τον κόσμο με όλες τις αισθήσεις τους και να τον φωτογραφίζουν με το σώμα, αναγνωρίζουν ότι ο-πάντοτε-σε-εκκρεμότητα κόσμος είναι πραγματικά ο κόσμος τους.*

Σύμφωνα με τον Μερλώ-Ποντύ, το σωματικό σχήμα των παιδιών εμφανίζεται βαθμιαία και οικοδομείται σταδιακά όσο τα απτικά και κιναισθητικά περιεχόμενα των εμπειριών τους συνδέονται μεταξύ τους και με τα αντίστοιχα οπτικά (Merleau-Ponty, 2016: 188 / 2005: 113). Οι οπτικές, απτικές και κινητικές όψεις του ανθρώπινου σώματος διακρίνονται από την *εννόηση*: κάθε αίσθηση συμφύεται με την άλλη φέροντας –η καθεμία χωριστά, αλλά αξεδιάλυτα όλες μαζί– το όλον την ύπαρξης του παιδιού στον κόσμο, χωρίς όμως να διακυβεύεται η ενότητά των αισθήσεών του, διότι οι αισθήσεις βρίσκονται σταθερά σε σχέση εμπειρέζης και επικοινωνούν μεταξύ τους. Μέσα στην ενότητα του κόσμου, με αφετηρία τα πράγματα, τα αισθητηριακά όργανα των παιδιών εμφανίζονται «ως ισάριθμα εργαλεία υποκαταστάσιμα μεταξύ τους», ωθώντας τα έτσι να

συλλάβουν την ενότητα του σώματος και των αισθήσεών τους (Merleau-Ponty, 2016: 541 / 2005: 375). Προκειμένου να ενσωματώσουν, όμως, στην ενότητα του σωματικού τους σχήματος, ένα νέο πράγμα, όπως είναι για παράδειγμα το μολύβι αλλά εν προκειμένω τη φωτογραφική μηχανή, δεν αρκεί απλώς να την πιάσουν στα χέρια τους και να την κρεμάσουν από τον λαιμό τους. Δεν αρκεί να γνωρίζουν απλώς να πατάνε το κουμπί της λήψης τοποθετώντας τη φωτογραφική μηχανή *ανάμεσα* στο σώμα τους και ό,τι ενδιαφέρον τους παρουσιαστεί. Επειδή η φωτογραφική μηχανή φέρει μέσα της «αποτυπωμένο το σημάδι της ανθρώπινης δράσης για την οποία χρησιμεύει» (Merleau-Ponty, 2016: 583 / 2005: 405), απαιτείται να την εντάξουν στο πλαίσιο των δραστηριοτήτων τους και να την ενσωματώσουν ως *οικείο εργαλείο* που θα τους σιγοψιθυρίζει διαρκώς ένα νόημα: έναν υπόρρητο αποβλεπτικό προσανατολισμό. Για τον λόγο αυτό, τα παιδιά χρειάζεται να διαμορφώσουν μια *συνήθεια*, ως μορφή πρακτικής και ενσώματης γνώσης, που να εκφράζει τη δύναμή τους να διαστέλλουν το είναι τους στον κόσμο ή να μεταβάλλουν την ύπαρξή τους προσεταιριζόμενα τα νέα αυτά εργαλεία (Merleau-Ponty, 2016: 249 / 2005: 166). Αυτή η συνήθεια δεν είναι ούτε αυτοματισμός ελατηριακής υφής ούτε προγραμματική γνώση. Πρόκειται για «ένα είδος βιωματικής αυτογνωσίας» (Μαρκουλάτος, 2018: 65). Για τα παιδιά, αποκτώ μια συνήθεια σημαίνει πως αλλάζει ολόκληρη η κατανόησή τους για τον κόσμο, αφού το φαινόμενο της συνήθειας τα καλεί να αναδιευθετήσουν την έννοια του *κατανοώ* (Merleau-Ponty, 2016: 253 / 2005: 167) και να την προσδιορίσουν όχι ως νοητική, αλλά ως σωματική κατανόηση. Ό,τι γνωρίζει ένα παιδί, στο πλαίσιο ενός εκ των προτέρων «υπάρχειν», διαμορφώνει τον τρόπο με τον οποίο βιώνεται ο αισθητός και διαμορφωμένος κόσμος, όπως αυτός υπάρχει μέσα στη ζωή του παιδιού και για το σώμα του (Merleau-Ponty, 1991: 63). Ο τρόπος αυτός λειτουργεί, τελικά, ως σωματικά συγκροτούμενη γνώση εντός των εμπειριών που βιώνουν τα παιδιά.

Αξιοποιώντας προγενέστερες εμπειρίες των παιδιών με βάση τις οποίες, αφενός ερμηνεύονται οι παροντικές συνθήκες, αφετέρου ορίζεται η κατεύθυνση των επικείμενων δράσεων ή εκπαιδευτικών πρακτικών, δομείται η ενότητα των αισθήσεων, της νοημοσύνης και της κινητικότητας των παιδιών (Merleau-Ponty,

2016: 240 / 2005: 157). Η αναδιάρθρωση του σωματικού σχήματος των παιδιών και η βίωση της ενότητας των αισθήσεών τους συμβαίνει κάθε φορά που συστηματικά μαθαίνεται μια νέα κίνηση. Όμως, η συστηματική εκμάθηση δεν συνεπάγεται «συγκόλληση κάποιων ατομικών κινήσεων με κάποια ατομικά ερεθίσματα» (Merleau-Ponty, 2016: 248 / 2005: 164). Η συστηματική εκμάθηση σημαίνει πως το παιδί αποκτά την ικανότητα να ανταποκρίνεται σε μια ορισμένη μορφή καταστάσεων κατά την οποία οι κινήσεις του σώματος θα *πιάνουν* και θα *κατανοούν* την ορατότητα του κόσμου όπως αυτή εισέρχεται στο σώμα του (Merleau-Ponty, 2016: 248 / 2005: 165). Συνήθως σχετίζουμε τη σωματική προσπάθεια με μεγάλες, κοπιώδεις και έντονες κινήσεις, περιφρονώντας ή αγνοώντας τις μικρές, λεπτές και αδρές δεξιότητες ελέγχου της κίνησης του σώματος οι οποίες εμπλέκονται στη λειτουργία της φωτογραφικής μηχανής (Shusterman, 2006: 69). Όμως, η διαδικασία της φωτογράφισης απαιτεί από τα παιδιά τον αυτοέλεγχο του σώματος –μέσω της διαφραγματικής αναπνοής– και την ανάπτυξη της κιναισθησίας, ώστε να αποσβέσουν τους κραδασμούς του καθρέφτη και να τιθασεύσουν τη θωρακική χώρα που διαστέλλεται προκαλώντας αστάθεια στα χέρια κατά τη λήψη, ιδίως όταν φωτογραφίζουν με χαμηλές ταχύτητες διαφράγματος. Συνακόλουθα, όσο το παιδί κινείται φωτογραφίζοντας, αναδιαρθρώνει τη σωματική του στάση και αναπροσαρμόζει τον ρυθμό αναπνοής και βηματισμού του με τρόπο που οι παλιές του κινήσεις να «εντάσσονται σε μια νέα κινητική οντότητα» (Merleau-Ponty, 2016: 275 / 2005: 177). Με τον τρόπο αυτό, το παιδί κάνει τον κόσμο να υπάρχει για εκείνο ως *δυναμικός ορίζοντας* που μεταβάλλεται όσο το παιδί στρέφει ή κινεί το σώμα του προς μια ορισμένη κατεύθυνση με έναν υπαρκτικό σπαραγμό απεύθυνσης.

Κάθε φορά που το παιδί μαθαίνει νέες δεξιότητες και αποκτά μια καινούρια συνήθεια, το σώμα του ανοίγεται προς ένα *άλλο* νόημα το οποίο, όμως, ενυπάρχει στη διαδικασία ανάπτυξης των δεξιοτήτων και απόκτησης της συνήθειας. Στο πλαίσιο αυτό, η συνεχής τριβή και εξοικείωση με τη διαδικασία, εγκαθιδρύει μια άμεση σχέση ανάμεσα στο σώμα του παιδιού και στη φωτογραφική μηχανή. Μέσω του σώματος τα παιδιά *είναι* σε σχέση με τη φωτογραφική μηχανή, και είναι μέσω του ενσώματου τρόπου τους να *είναι* στον

κόσμο που η φωτογραφική μηχανή έχει σημασία για εκείνα, υπαινισσόμενη πάντοτε ένα νόημα: την ίδια την πρακτική της υπόστασης· την προφανή δυνατότητά της να εμπλακεί με τη σωματική τους λειτουργία. Η φωτογραφική μηχανή γίνεται, έτσι, λειτουργική ψηφίδα του σώματος του παιδιού και ο τρόπος που καθίσταται προέκτασή του, υποδεικνύει σιωπηλά τον τρόπο με τον οποίο το σώμα του παιδιού «διάγει λειτουργικά εντός του κόσμου» (Μαρκουλάτος, 2018: 235). Ως «ορίζοντας όλων των οριζόντων» (Merleau-Ponty, 2016: 553 / 2005: 385), το σώμα μαζί με τη φωτογραφική μηχανή που έχει αφομοιώσει, αποτελούν τη γωνία θέασης του παιδιού για τον κόσμο, διότι είναι το παιδί που κάνει να υπάρχει για εκείνο αυτός κόσμος του οποίου η απόσταση από αυτό θα καταλυόταν αν δεν ήταν το παιδί εκεί για να τη διατρέξει με το βλέμμα του (Merleau-Ponty, 2016: 18, 553 / 2005: x, 385). Η απόσταση αυτή δεν είναι –ούτε θα μπορούσε να είναι– συστατική, εγγενής και αντικειμενική ιδιότητα του κόσμου. Τουναντίον, είναι σχεσιακή ιδιότητα. Είναι η ίδια η ενσώματη εμπλοκή του παιδιού με τον κόσμο, καθώς για να υπάρξει ως ορίζοντας και πεδίο όλων των δυνητικών του φωτογραφικών αντιλήψεων, πρέπει και το παιδί κάθε στιγμή, ως *de facto* πρώτη στιγμή, να «οικειώνεται τη μορφή και το ρυθμό [...] μέσω του απτού συγχρωτισμού» και του «λειτουργικού συντονισμού του με την ύλη του κόσμου» (Μαρκουλάτος, 2018: 22)· συνθήκη η οποία (προ)απαιτεί τη σωματική του παρουσία και προηγείται κάθε σκέψης. Για τη φωτογραφία, η απόσταση αυτή δεν αποτελεί τροχοπέδη για την πρόσβαση σε ό,τι παρουσιάζεται στο παιδί. Σύμφωνα με τον Μερλώ-Ποντύ, «βλέπω σημαίνει ότι *διατηρώ μια απόσταση*» (Merleau-Ponty, 1991: 72) ως έναν εν δυνάμει προορισμό, επειδή «είμαι του κόσμου» αλλά δεν είμαι αυτό» (Merleau-Ponty, 1968: 127). Το γεγονός αυτό υπαγορεύει υπόγεια πως (και) τα παιδιά είναι διακυμάνσεις, τροπικότητες, διαφοροποιήσεις του ίδιου πράγματος, το οποίο επειδή «βρίσκεται εκεί κάτω, στην καρδιά του κόσμου, και εδώ, στην καρδιά της όρασης» (Merleau-Ponty, 1991: 73), καθιστά αυτή την απόσταση πάντοτε παρούσα ως δυναμικό γεγονός, ως «ένταση που κυμαίνεται» (Merleau-Ponty, 2016: 513 / 2005: 352). Η απόσταση, λοιπόν, από τον κόσμο είναι απαραίτητη για την όραση και αυτό που τροφοδοτεί την όραση είναι η ενσώματη συμμετοχή του παιδιού σε αυτόν

(Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 265). Υπό το πρίσμα αυτό, η απόσταση λειτουργεί ως συνθήκη, προϋπόθεση και εγγύηση για να γνωρίσει το παιδί ό,τι του παρουσιάζεται (Merleau-Ponty, 1968: 127). Η όραση των παιδιών μεταποιείται σε ένα *ασκείσθαι* στην κάλυψη αυτής της απόστασης που χωρίς ποτέ να καταργείται, τα καλεί διαρκώς να τη διανύσουν.

Το φωτογραφίζειν γίνεται, έτσι, το αντιληπτικό άνοιγμα του παιδιού στον κόσμο, στον βαθμό που επεκτείνει εκστατικά το σώμα του με τη φωτογραφική μηχανή η οποία έχει απορροφηθεί από το σωματικό σχήμα του ως οργανικό πια κομμάτι. Η φωτογραφική μηχανή λειτουργεί ως προέκταση του ματιού και του χεριού του. Γίνεται, πλέον, σώμα για τα παιδιά, τα οποία με τη σειρά τους γίνονται τα ίδια «το μέτρο της φωτογραφικής “γνώσης”» (Barthes, 1983: 19 / 1981: 9), μιας γνώσης που βρίσκεται μπροστά στα μάτια τους και μέσα στα ίδια τους τα χέρια (Merleau-Ponty, 2016: 253 / 2005: 169). Η γνώση αυτή ενυπάρχει στη σωματικότητα των παιδιών και πραγματώνεται στο σώμα τους ως απρόσκοπτος υποκειμενικός τρόπος συνύπαρξης με τους άλλους, το νόημα του οποίου «διαφαίνεται στη διατομή των εμπειριών τους και των εμπειριών των άλλων ανθρώπων» (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 342). Τα παιδιά ενθαρρύνονται να γνωρίσουν και να δεσμευτούν με τους άλλους γύρω τους στον κοινό ενδιάμεσο χώρο που συγκροτούν, συνυπάρχοντας ως συνεργάτες «σε μια τέλεια αμοιβαιότητα [...] διαμέσου ενός και του ίδιου κόσμου» (Merleau-Ponty, 2016: 594 / 2005: 413). Υπό φαινομενολογικό πρίσμα, η ιδέα της συνύπαρξης με τον άλλον μέσω της φωτογραφικής συνάντησης μαζί του, όχι ως «ροή ατομικών εμπειριών» αλλά ως κοινό «πεδίο ύπαρξης» (Merleau-Ponty, 1968: 240), φωτίζει την ευρύτερη σημασία της σωματικής παρουσίας και εμπλοκής των παιδιών στον κόσμο ως «συνθήκη δυνατότητας αυτού του κόσμου» (Merleau-Ponty, 2016: 713 / 2005: 502).

Στο πλαίσιο αυτό, η εκπαίδευση δεν είναι κάτι που μπορεί να τεθεί προγραμματικά ως στόχος και να επιτευχθεί μόνο γνωσιακά ή διανοητικά. Η εκπαίδευση συμβαίνει μέσα στον κόσμο ως σωματική εμπειρία αλληλόδρασης. Δεν μπορεί να αναφέρεται σε κάτι έξω από την πρακτική της. Η εντεινόμενη και

συνεχής προσπάθεια έκφρασης της επαφής του παιδιού με τον κόσμο, ως τρόπος βιωματικά και συγκροτητικά δεκτικός, επιτυγχάνεται καθ' όλη τη διάρκεια της εκπαιδευτικής πρακτικής μέσω της ενσώματης εμπλοκής του παιδιού σε κάθε αντιληπτική δραστηριότητα.

Η μάθηση αφορά πρώτα και κύρια στην κατανόηση του όντος που βρίσκεται *ήδη* τοποθετημένο σε ένα πεδίο σημασιών ως σώμα. Μη παρατηρώντας απλώς τον κόσμο αλλά δρώντας σε αυτόν μέσω του σώματος, τα παιδιά βιώνουν την ενότητά του ως *ήδη εκεί*. Ο κόσμος γίνεται βιώσιμος και κατοικήσιμος, επειδή τον ζουν ως σώμα που έχει «δικές του δυνατότητες σημασιοδότησης, πριν από οποιαδήποτε καθαρά νοητική λειτουργία [οι οποίες] αποκτούν στη συνέχεια εσωτερικό σύνδεσμο [...] με την ανώτερη τάξη νοητικών λειτουργιών» (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 111).

Από τα ανωτέρω γίνεται εμφανές πως η γνώση δεν μπορεί να αναχθεί στη σκέψη μέσα από αφηρημένες έννοιες και ιδέες. Δεν αποκτάται μόνο μέσω αναπαραστάσεων ούτε κατασκευάζεται εξωτερικά για να δοθεί προς εσωτερίκευση στο παιδί διά του μηχανισμού αφομοίωσης. Η γνώση είναι –στη σωματική της υλικότητα– η ζωντανή δέσμευση του παιδιού με τον κόσμο, επειδή το να-είναι-στον-κόσμο συνιστά τον τρόπο του να υπάρχει *στην και μέσω* της πρακτικής ενσώματης εμπλοκής του με τα πράγματα που τού απευθύνονται επειδή το αφορούν υπαρκτικά. Η ενσώματη δράση των παιδιών σε *περιβάλλοντα εμπειρίας* είναι ζωτικής σημασίας, επειδή η ίδια η δράση παράγει τα περιβάλλοντα αυτά ως «βιωμένη συνεκτικότητα» (Μαρκουλάτος, 2007: 183) και τα μεταποιεί σε χώρους οικείους, φιλόξενους και κατοικήσιμους, συνεισφέροντας, τελικά, στον γόνιμο εμπλουτισμό τους. Ένα τέτοιο περιβάλλον είναι ο σκοτεινός θάλαμος, όπου συμβαίνει μια επικοινωνία με τον κόσμο παλαιότερη της σκέψης, με τη «διηνεκή συμβολή της σωματικότητας» του παιδιού (Merleau-Ponty, 2016: 436 / 2005: 296). Η ενσώματη, πολυαισθητηριακή εμπλοκή των παιδιών στις πρακτικές του σκοτεινού θαλάμου συμβάλλει στην αντίληψή του ως μικρόκοσμου διασφαλίζοντας πρόσβαση στην πρωταρχική σχέση ανθρώπου και κόσμου. Η επιμονή, η υπομονή, η ευθύνη απέναντι στη

λήψη αποφάσεων, η προσδοκία και η λαχτάρα, το αίσθημα της ματαιώσης, ο σεβασμός στις δυνατότητες των υλικών με τα οποία δουλεύουν και η εξοικείωση με τη θνητότητα και τη φθορά συγχωνεύονται στην αίσθηση του εαυτού και της ύπαρξης αποτελώντας ασκούμενες εκδοχές ανθρώπινου νοήματος.

3.3 Η όραση ως αφή στον σκοτεινό θάλαμο

Από τη νευροεπιστήμη γνωρίζουμε ότι στην ενδομήτρια ζωή λειτουργούν όλες οι αισθήσεις πλην της όρασης. Όταν γεννιέται ένα παιδί μαθαίνει να βλέπει, αλλά κατά έναν *άλλον* τρόπο, *ήδη* έβλεπε με την αφή και χαρτογραφούσε με το σώμα του τον κόσμο –όπως αυτός υπήρχε *τότε* για εκείνο– στο υγρό και ζεστό σκοτάδι της μήτρας· του μόνου τόπου για τον οποίο, φροϋδικά, μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι τον έχουμε επισκεφθεί.

Στο ημίφως του σκοτεινού θαλάμου, σε μια «κατάσταση ανησυχητικής οικειότητας» (Barthes, 1983: χ.σ.), το παιδί βιώνει την οριακή συνθήκη της αδιαχώριστης ενότητας του χώρου με όλες τις αισθήσεις του σώματός του οι οποίες εξακτινώνονται από την καθ' ολοκληρίαν εμφάνιση των αντιληπτικών φαινομένων. Ευρισκόμενο στον σκοτεινό θάλαμο το παιδί δεν συνδέει τμήματα του σώματός του με την οπτική και απτική εμπειρία που βιώνει. Δεν μεταφράζει, δηλαδή, «στη γλώσσα της όρασης» τα «δεδομένα της αφής» ή αντιστρόφως», ούτε συναθροίζει τα μέρη του σώματός του ένα προς ένα (Merleau-Ponty, 2016: 269 / 2005: 173). Όπως αναφέρει ο Μερλώ-Ποντύ, η «μετάφραση αυτή και το συνάθροισμα έχουν γίνει μέσα [του] άπαξ και διά παντός: είναι το ίδιο [του] το σώμα» (Merleau-Ponty, 2016: 269 / 2005: 173). Στο ημίφως του σκοτεινού θαλάμου, εκεί όπου δεν είναι πάντοτε εύκολο για το παιδί να δει το σώμα του, η όρασή του εντείνεται απομειούμενη. Παύει να είναι η παραδειγματική αίσθηση στη διαδικασία του εμφανίζεσθαι, και, τεταμένη πια, λειτουργεί ως αφή. Η αφή είναι η αίσθηση με τη μεγαλύτερη σωματικότητα στη βιωματική εμπειρία του σκοτεινού θαλάμου, και ακριβώς γι' αυτό μπορεί να λειτουργήσει «σαν τον ορθό τρόπο να αντιλαμβανόμαστε και αυτήν καθαυτήν την όραση» (Μαρκουλάτος, 2018: 275).

Άλυτα δεμένη με την αφή, «όπως ακριβώς τα χέρια που πλέκονται μεταξύ τους» (Μαρκουλάτος, 2018: 204), η όραση τού αποκαλύπτει, τελικά, όσα η αφή *ήδη* γνωρίζει

από τότε που ήταν ο τρόπος με τον οποίο κοσμοσυγκροτητικά λειτουργούσε το σώμα του. Από το σπαρακτικό κλάμα της γέννησής του και εφεξής, το μάτι του παιδιού συγκινείται από μια ορισμένη επαφή με τον κόσμο την οποία αποδίδει «και πάλι στο ορατό μέσα από τα ίχνη του χεριού του» (Merleau-Ponty, 1991: 72). Μέσω της πράξης της φωτογραφίας και του σκοτεινού θαλάμου ως διαδικασίας, η συνάντηση του παιδιού με τον κόσμο εκπληρώνεται ως υπόσχεση ανθρώπινης εκφραστικότητας η οποία αποδίδεται εκ νέου στο ορατό. Απόδοση που δεν μπορεί να γίνει ως κάτι που θα υπάρξει εκθεσιακά ή μουσειακά, αλλά ως γέννημα, ως κάτι απτικό που θα αναπτύξει μια ελπιδοφόρα, ασπείρουσα, ανεξάντλητη, ζωντανή και σωματική σχέση με τον κόσμο. Μέσα στον σκοτεινό θάλαμο –εκεί όπου η ανθρωπινότητα αναδύεται συνεχώς από τα ίχνη των χεριών και αφορά στην υλικότητα του βλέμματος– η λογική του κόσμου συγκροτείται ξανά μέσα από τη σωματική εμπλοκή του παιδιού. Δεν πρέπει, άλλωστε, να λησμονούμε πως δεν είμαστε εμείς ως καθαρό *cogito* που αγγίζουμε, αλλά το σώμα μας. Στο μέτρο που το σώμα του παιδιού δεν είναι τίποτε άλλο από «πρόταγμα του κόσμου» που τον σχεδιάζει και τον προβάλλει «όπως σχεδόν το σχέδιο των αστερισμών», το σώμα ως σημασιοδοτικός πυρήνας καθίσταται μέσο προκειμένου να υπάρξουν τα αντικείμενα για το παιδί και το παιδί προς εκείνα (Merleau-Ponty, 2016: 178, 709 / 2005: 105, 499· 1991: 75).

Ως μέσο για να επικοινωνήσει το παιδί με τον κόσμο, το σώμα του στον σκοτεινό θάλαμο τού γίνεται αισθητό κάθε φορά που έρχεται σε επαφή με τις υφές του χώρου και την υλική παρουσία των φωτοευαίσθητων χαρτιών, των εύκαμπτων αρνητικών και των υγρών χημικών. Παρουσία η οποία διατηρεί έναν –σχεδόν ερωτικό– δεσμό με την αφή και τις οσμές, γονιμοποιώντας οντολογικά τον κόσμο με φωτογραφίες οι οποίες υπάρχουν μπροστά στα μάτια του και μέσα στα ίδια του τα χέρια (Merleau-Ponty, 2016: 253 / 2005: 169). Και αν τα χέρια των παιδιών ξέρουν το *στιλπνό* των φωτοευαίσθητων χαρτιών, το *εύκαμπτο* των αρνητικών και το *υγρό* των χημικών, αυτό είναι σαν ένας τρόπος να συνδεθούν με το φαινόμενο και να επικοινωνήσουν μαζί του (Merleau-Ponty, 2016: 534 / 2005: 370). Στην ανάμνησή τους το *στιλπνό*, το *εύκαμπτο* και το *υγρό* «δίνονται πρώτα απ’ όλα όχι ως αισθητηριακά περιεχόμενα αλλά ως ένα ορισμένος τύπος συμβίωσης» (Merleau-Ponty, 2016: 534 / 2005: 370), ως μια συγκεκριμένη αναφορά προς το Είναι. Είναι ο τρόπος που έχουν τα πράγματα να κατακλύζουν τα

παιδιά και ο τρόπος που έχουν τα παιδιά να τα υποδέχονται στον σκοτεινό θάλαμο. Με αφετηρία την υλική υπόσταση των πραγμάτων και τις υφές, που ως αισθητηριακές «ιδιότητες» συγκροτούν τα ίδια τα πράγματα, εμφανίζονται τα χέρια των παιδιών να παίζουν στον σκοτεινό θάλαμο με το φως, ως εάν να το διευθύνουν σαν άλλοι μαέστροι. Τα χέρια αποφασίζουν ως άλλος «εξωτερικός εγκέφαλος του ανθρώπου» (Kant, στο: Merleau-Ponty, 2016: 532 / 2005: 368-369). Κάτω από τη λάμπα του μεγεθυντήρα, μέσα από –εκ νέου αναλαμβανόμενες– κινήσεις, τα χέρια δεξιώνονται το νόημα που πραγματώνεται στο σώμα του παιδιού και επενδύουν στη χειρονομία για να δώσουν –τελικά– διαφορετικές υλοποιήσεις της σε κάθε τύπωμα. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, οι φωτογραφίες που αναφύονται ως «γενετική οντολογία του νοήματος» (Μαρκουλάτος, 2018: 77), αναπνέουν εντός της ύλης τους και η ύλη ζωντανεύει μέσα τους ως μορφή. Εμποτισμένες με υλικότητα, έλκουν την καταγωγή τους από το αρχέγονο βάθος του –ενδομήτριου– σκοταδιού, γινόμενες οι ίδιες η πιο απτή έκφραση απόσταξης φωτός από την παράδοξη υλικότητα του βλέμματος των παιδιών.

Επίλογος

«ανασαίνω βαθιά σαν τον Πελλέα όταν βγαίνει από της γης τα βάθη και ξαναβρίσκει τη ζωή και την οσμή των ρόδων»

[Μπαρτ, Ρ. (2011). *Αποσπάσματα του ερωτικού λόγου*, σ: 53. Αθήνα: Κέδρος]

Αναμφίβολα η φαινομενολογία του Μερλώ-Ποντύ είναι μια φιλοσοφία γειωμένη στον από τρόπο βίωσης του κόσμου, καθότι βαθιά ριζωμένη στη σωματικότητα. Ο κόσμος υπάρχει για εμάς μέσα από τον τρόπο που τον αντιλαμβανόμαστε. Τον κατοικούμε μα δεν τον κατέχουμε. Τον περιέχουμε και μας περιέχει. Ως κοινωνοί των ανεξάντλητων δυνατοτήτων του, βρισκόμαστε σε μια σχέση εναγκαλισμού μαζί του κατά την οποία κάθε εκφραστικό ενέργημα του σώματος ξεκινάει με την αντίληψη και διευρύνεται ως τέχνη (Merleau-Ponty, 2009: 111).

Στο «πεδίο των εικαστικών σημασιών [το οποίο] είναι ανοιχτό απ' όταν ένας άνθρωπος εμφανίστηκε στον κόσμο» (Merleau-Ponty, 2009: 111), ο βαθιά ενσώματος χαρακτήρας κάθε ανθρώπινης πράξης και δημιουργίας συνιστά ήδη πρωτογενή έκφραση. Μέσω της πρωτογενούς αυτής έκφρασης επιχειρείται η επανασύλληψη της διαρκούς και αέναης αρκτικότητας του κόσμου, ο οποίος επιδέχεται μόνο χαριστική ολοκλήρωση και προσωρινή τελείωση κατά τη φωτογραφική διαδικασία ανασυγκρότησης του πραγματικού. Ως άλλη τοπογραφία της όρασης, το πραγματικό υφίσταται σχεσιακά προς εμάς, αφού είναι το κέντρο απ' όπου εξακτινώνονται όλες μας οι αισθήσεις και στο οποίο κατατείνουν. Λόγω της εμμένειάς του στον κόσμο, το πραγματικό τυλίγεται από εκείνο το από φως που ζει μετέπειτα στην αναλογική φωτογραφία μια χημική και υλική μορφή ζωής ως πλήρη μορφή ύπαρξης. Από κοινού επανοικειούμαστε τον κόσμο και ως πάλσαρ ακτινοβολούμε στον σκοτεινό θάλαμο, εκεί όπου η ασάφεια, όπως υπογράμμισε σε συνέντευξή του ο βρετανός φωτογράφος Στιούαρτ Φράνκλιν (Stuart Franklin), ενισχύεται από ένα είδος λυρισμού που αψηφά την εξήγηση.

Βιβλιογραφία

Ξενόγλωσση

- Barthes, R. (1981). *Camera Lucida. Reflections of Photography* (R. Howard, Trans.). New York: Hill and Wang. (Original work published 1980).
- Flusser, V. (2000). *Towards a Philosophy of Photography* (A. Mathews, Trans.). London: Reaktion Books. (Original work published 1983).
- Merleau-Ponty, M. (2005). *Phenomenology of Perception* (C. Smith, Trans.). London and New York: Routledge & K. Paul. (Original work published 1945).
- Merleau-Ponty, M. (1968). *The Visible and the Invisible* (A. Lingis, Trans.). U.S.A: Northwestern University Press. (Original work published 1964).
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Sontag, S. (2005). *On Photography*. New York: Rosetta Books LLC. (Original work published 1977).

Ελληνόγλωσση

- Barthes, R. (1983). *Ο Φωτεινός Θάλαμος. Σημειώσεις για τη Φωτογραφία* (μτφ. Γ. Κρητικός). Αθήνα: Κέδρος. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1980).
- Cartier-Bresson, A. (2013). *Η αποφασιστική στιγμή* (μτφ. Σ. Διονυσοπούλου). Αθήνα: Άγρα. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1952).
- Flusser, V. (2015). *Προς μια Φιλοσοφία της Φωτογραφίας* (μτφ. I. Dünnebie & H. Παπαϊωάννου). Θεσσαλονίκη: Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης / University Studio Press. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1983).
- Janouch, G. (1978). *Κουβεντιάζοντας με τον Κάφκα. Εντυπώσεις και Αναμνήσεις* (μτφ. Τ. Τόλια). Αθήνα: Κέδρος. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1968).
- Lyotard, J-F. (1985). *Φαινομενολογία* (μτφ. I. Ράλλη & K. Χατζηδήμου). Αθήνα: Χατζηνικολή. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1954).

- Μαρκουλάτος, Ι. (2018). *Maurice Merleau-Ponty. Προς μια οντολογία του συγκεκριμένου*. Αθήνα: Εκδόσεις Οκτώ.
- Μαρκουλάτος, Ι. (2008, Μάρτιος). *Η σωματικότητα του νοήματος στη σκέψη του Maurice Merleau-Ponty*. Διευρυμένη εκδοχή εισήγησης στο Πανελλήνιο Επιστημονικό Συνέδριο Maurice Merleau-Ponty: Εκατό Χρόνια από τη Γέννησή του. Τομέας Φιλοσοφίας Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα.
- Μαρκουλάτος, Ι. (2007). *Σώμα και Νόημα. Δοκίμιο πολιτικής οντολογίας*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Merleau-Ponty, M. (2016). *Φαινομενολογία της Αντίληψης* (μτφ. Κ. Καψαμπέλη). Αθήνα: Νήσος. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1945).
- Merleau-Ponty, M. (1991). *Η Αμφιβολία του Σεζάν* (μτφ. Α. Μουρίκη). Αθήνα: Νεφέλη. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1948).
- Merleau-Ponty, M. (1991). *Το μάτι και το πνεύμα* (μτφ. Α. Μουρίκη). Αθήνα: Νεφέλη. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1961).
- Μπανάκου-Καραγκούνη, Χ. (2008). *Διαστάσεις του Ορατού. Η φιλοσοφία της τέχνης στο έργο του M. Merleau-Ponty* (2^η εκδ.). Αθήνα: Έννοια.
- Πασχαλίδης, Γ. (2012). *Τα νοήματα της φωτογραφίας*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Sontag, S. (1993). *Περί Φωτογραφίας* (μτφ. Η. Παπαϊωάννου). Αθήνα: ΦΩΤΟγράφος. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1977).

Κεφάλαια βιβλίων

- Bacon, F. (2016). Συνέντευξη 2. Στο: D. Sylvester, *Η ωμότητα των πραγμάτων. Συζητήσεις με τον Francis Bacon* (μτφ. Σ. Παντελάκης), (σελ. 30-67). Αθήνα: Άγρα. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1975).
- Bacon, F. (2016). Συνέντευξη 6. Στο: D. Sylvester, *Η ωμότητα των πραγμάτων. Συζητήσεις με τον Francis Bacon* (μτφ. Σ. Παντελάκης), (σελ. 142-154). Αθήνα: Άγρα. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1975).

- Benjamin, W. (1978). Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας. Στο: W. Benjamin, *Δοκίμια για την Τέχνη* (μτφ. Δ. Κούρτοβικ), (σελ. 49-67). Αθήνα: Κάλβος. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1931).
- Merleau-Ponty, M. (1964). An Unpublished Text by Maurice Merleau-Ponty: A Prospectus of his work, (A. B. Dallery, Trans). In M.M. Ponty (J. M. Edie, Ed.), *Primacy of Perception* (pp. 3-11). U.S.A.: Northwestern University Press. (Original work published 1962).
- Merleau-Ponty, M. (1964). The Primacy of Perception and Its Philosophical Consequences, (J. M. Edie, Trans). In M.M. Ponty (J. M. Edie, Ed.), *Primacy of Perception* (pp. 12-42). U.S.A.: Northwestern University Press. (Original work published 1947).
- Merleau-Ponty, M. (1992). Η έμμεση γλώσσα. Στο: M. Merleau-Ponty, *Η πρόζα του κόσμου* (μτφ. Φ. Κάλλιας & Μ. Κάλλια), (σελ. 75-156). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας». (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1969).
- Merleau-Ponty, M. (2009). Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής. Στο: M. Merleau-Ponty, *Σημεία* (μτφ. Γ. Φαράκλας), (σελ. 63-133). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας». (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1960).
- Μουρίκη, Α. (2009). Επίμετρο. Μια φιλοσοφία της έκφρασης: επιστροφή στην λαλιά-επιστροφή στα ίδια τα πράγματα. Στο: M. Merleau-Ponty, *Σημεία* (μτφ. Γ. Φαράκλας), (σελ. 401-419). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας». (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1960).

Άρθρα

- Alloa, Emmanuel. (2013, June). *Negative phenomenology. On Merleau-Ponty's Oblivion on Photography*. Paper presented at Exposures: Photography at the Gate of Phenomenology, University of Tel-Aviv (unpublished).
- Bazin, A. (Summer, 1960). The Ontology of the Photographic Image (H. Gray, Trans.), *Film Quarterly*, 13(4), 4-9. doi: 10.2307/1210183.

- Benson, P. (2013). The Ontology of Photography: From Analogue to Digital. Retrieved from https://philosophynow.org/issues/95/The_Ontology_of_Photography_From_Analogue_To_Digital
- Damisch, H. (Summer, 1978). Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image. *October*, 5, 70-72. doi: 10.2307/778645.
- Depeli, G. (2015). Looking at family photographs: Reading Camera Lucida with Merleau-Ponty. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 48(I), 25-38. Retrieved from <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/213174>
- Edwards, E. (2012). Objects of Affect: Photography Beyond the Image. *Annual Review of Anthropology*, 41. 221-234. doi:10.1146/annurev-anthro-092611-145708
- Fisher, A. (March/April, 2008). Beyond Barthes. Rethinking the phenomenology of photography. *Radical Philosophy*, 148, 19-29. Retrieved from https://www.academia.edu/24165188/Andrew_Fisher_Beyond_Barthes_Rethinking_the_Phenomenology_of_Photography
- Μουρίκη, Α. (1990). Merleau-Ponty και Husserl: Από την υπερβατική φαινομενολογία στη σκέψη του χιάσματος. *Λεβιάθαν*, (6), 73-87.
- Pettersson, M. (Spring, 2011). Depictive Traces: On the Phenomenology of Photography. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 69(2), 185-196. doi: 10.1111/j.1540-6245.2011.01460.x
- Shusterman, R. (Spring, 2006). Thinking Through the Body, educating for the Humanities: A Plea for Somaesthetics. *Journal of Aesthetic Education*, 40(1), 1-21. Retrieved from https://www.academia.edu/34883201/Thinking_through_the_Body_Educating_Humanities
- Valéry, P. (1939, 7 January). *The Centenary of Photography*. Lecture in Société Française de Photographie, Paris. Retrieved from:

http://thispublicaddress.com/tPA4/archives/2007/08/the_centenary_of_photography.html

Ευχαριστίες

Είθισται, στο τέλος κάθε εργασίας, να αποδίδονται ευχαριστίες σε όλους όσους στάθηκαν αρωγοί στην –τελεσφόρο– έκβασή της. Στον βαθμό που μου επιτρέπεται, δεν έχω παρά να θυμηθώ αυτούς που με την ιώβεια υπομονή τους και την αξιοθαύμαστη ανεκτικότητα τους όχι μόνο δεν παραγνώρισαν ούτε ένα από τα –ομολογουμένως– πολλά εμπόδια που συνάντησα σε αυτήν την πορεία ζωής, αλλά ήταν όλοι τους εκεί για να μου δείχνουν πώς να τα ξεπερνάω, και γι’ αυτό τους ευχαριστώ.

Πιο συγκεκριμένα, ευχαριστώ τη μητέρα μου η οποία –άθελά της μα εμπράκτως– μου συστήνεται κάθε μέρα δείχνοντάς μου πώς διαγράφει την τροχιά της σε έναν ολόδικό της –και γι’ αυτό μοναδικό– κόσμο· στη χώρα των Λωτοφάγων. Ευχαριστώ τον πατέρα μου για την απλόχερη βοήθειά του χωρίς την οποία όσα θέλησα και όσα κατάφερα δεν θα ήταν εφικτά. Θέλω, επίσης, να ευχαριστήσω την αδερφή μου η οποία με κάθε ζεστό βλέμμα της μου δείχνει πόσο *ίδιο* και *δικό μας* είναι το διαφορετικό. Επιπλέον, την –σχεδόν ενός έτους– ανιψιά μου η οποία μου έμαθε ότι στην πρώτη μας ανάσα φυλάξαμε την εναγώνια και ισόβια απόπειρα να επανορθώνουμε τους αποχωρισμούς. Ευχαριστώ, επίσης, τον Ηρακλή χάρη στον οποίο αγωνίζομαι καθημερινά να γίνομαι ο άνθρωπος που νομίζει πως είμαι. Δικαιωματικά ευχαριστώ τη Βιβιάνα της οποίας το οξύμένο και ευαίσθητο αισθητήριο υπήρξε αλάθητο σε στιγμές αμφιβολίας, ανασφάλειας και απογοήτευσης κατά τη συγγραφή. Ακόμη, την ευχαριστώ ιδιαίτερα για εκείνο το πρώτο ταξίδι στην Κωνσταντινούπολη, για τις ώρες που σίγησε, για τους ορίζοντες που ακούραστα επεκτείνουμε και για τον χρόνο που πλάθουμε προκειμένου να απομονώνομαι και να φωτογραφίζω.

Επιπλέον, νιώθω την ανάγκη να εκφράσω ολόψυχες, εγκάρδιες και βαθιά προσωπικές ευχαριστίες στην επιβλέπουσά μου κα. Μαρία Πουρνάρη και στον καθηγητή κ. Ιορδάνη Μαρκουλάτο, οι οποίοι σε πείσμα κάθε προσπάθειας στοχοποίησης και αποσάθρωσης του δημόσιου Πανεπιστημίου υπήρξαν για μένα σεβαστοί δάσκαλοι, πάντοτε εκεί με την προσηνή τους παρουσία, να σπέρνουν μέσα μου ερωτηματικά κλονίζοντας τις όποιες βεβαιότητες είχα. Γνωρίζω πως χωρίς αυτούς η πορεία ως εδώ θα ήταν ομιχλώδης. Τέλος, θα ήταν μεγάλη παράλειψη να μην ευχαριστήσω τον καθηγητή

κ. Θεοχάρη Ράπτη για τη συμμετοχή του στην τριμελή επιτροπή, τις συμβουλές του και τη συνεισφορά του στην περάτωση της εργασίας.