



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ**  
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ &  
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ  
**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ**  
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

ΔΙΔΡΥΜΑΤΙΚΟ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ  
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΚΑΙ ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ – ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΑΡΙΣΤΟΥΛΑ ΜΠΕΤΗ

**ΑΓΓΙΖΟΝΤΑΣ ΤΟ ΟΡΑΤΟ:**  
**Η ΑΠΤΗ ΥΛΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΑΝΑΛΟΓΙΚΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2024



**ΑΓΓΙΖΟΝΤΑΣ ΤΟ ΟΡΑΤΟ:  
Η ΑΠΤΗ ΥΛΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΑΝΑΛΟΓΙΚΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ**





**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ**  
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ &  
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ  
**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ**  
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

ΔΙΔΡΥΜΑΤΙΚΟ ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ  
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΚΑΙ ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ – ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

**ΑΡΙΣΤΟΥΛΑ ΜΠΕΤΗ**

**ΑΓΓΙΖΟΝΤΑΣ ΤΟ ΟΡΑΤΟ:  
Η ΑΠΗ ΤΗ ΥΛΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΑΝΑΛΟΓΙΚΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2024

### **Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή**

1. **Πουρνάρη Μαρία**, Καθηγήτρια στο Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, της Σχολής Επιστημών Αγωγής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
2. **Μαρκουλάτος Ιορδάνης**, Αναπληρωτής Καθηγητής στο Τμήμα Φιλοσοφίας, της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
3. **Μουρίκη Αλεξάνδρα**, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στο Τμήμα Επιστημών της Εκπαίδευσης και της Αγωγής στην Προσχολική Ηλικία, της Σχολής Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Πανεπιστημίου Πατρών

### **Επταμελής Εξεταστική Επιτροπή**

1. **Πουρνάρη Μαρία**, Καθηγήτρια στο Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, της Σχολής Επιστημών Αγωγής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
2. **Μαρκουλάτος Ιορδάνης**, Αναπληρωτής Καθηγητής του Τμήματος Φιλοσοφίας, της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
3. **Μουρίκη Αλεξάνδρα**, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στο Τμήμα Επιστημών της Εκπαίδευσης και της Αγωγής στην Προσχολική Ηλικία, της Σχολής Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Πανεπιστημίου Πατρών
4. **Μαρκίδου Αναστασία**, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στο Τμήμα Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών, της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής
5. **Βουνάτσου Μυρσίνη**, Επίκουρη Καθηγήτρια στο Τμήμα Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών, της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής
6. **Γρηγορίου Χρήστος**, Επίκουρος Καθηγητής στο Τμήμα Φιλοσοφίας, της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων
7. **Πασχάλης Βασίλειος**, Επίκουρος Καθηγητής στο Τμήμα Εικαστικών Τεχνών και Επιστημών Τέχνης, της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Η έγκριση της παρούσης διδακτορικής διατριβής υπό της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων δέν ύποδηλοϊ την άποδοχήν τών γνώμων της συγγραφέως.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<b>Εισαγωγή</b> .....	<b>9</b>
Δομή εργασίας .....	15
Βιβλιογραφική επισκόπηση .....	18
<b>Κεφάλαιο I – Φαινομενολογία και φιλοσοφία της τέχνης</b> .....	<b>22</b>
1.1 Η μερλωποντιανή φαινομενολογία και η επιστροφή στα ίδια τα πράγματα .....	23
1.2 Το σώμα .....	26
1.3 Εάν δε το άλας μωρανή, εν τίνι αλισθήσεται;.....	34
1.4 Φιλοσοφία της τέχνης στο έργο του Merleau-Ponty .....	37
1.4.1 Η συνάντηση του καλλιτέχνη με τον κόσμο.....	40
1.4.2 Ο σεζανικός κόσμος.....	42
1.4.3 Η τέχνη ως διέξοδος προς το άρρητο .....	46
1.5 Το εκφραστικό δημιούργημα ως σωματική τροπικότητα.....	46
1.6 Η φωτογραφία στο έργο του Merleau-Ponty .....	50
1.6.1 Husserl, Heidegger, Sartre: μια σταχυολόγηση .....	54
<b>Κεφάλαιο II – Προς μια φαινομενολογία του φωτογραφίζην</b> .....	<b>57</b>
2.1 Η φωτογραφική πράξη ως χειρονομία φαινομενολογικής αμφιβολίας .....	58
2.1.1 Προς μια φαινομενολογική προσέγγιση της φωτογραφίας .....	61
2.2 Υπαρκτική δέσμευση και τροπικότητα.....	71
2.3 Το σκεπτόμενο βλέμμα.....	75
2.3.1 Προσωπικό σημείωμα.....	76
2.4 Γνώση μέσα στα χέρια.....	78
2.4.1 Όσα το σώμα γνωρίζει .....	82
2.4.2 Καδράροντας με το σώμα .....	86
2.5 Αποϋλοποίηση και αποσωματοποίηση της φωτογραφίας .....	89
<b>Κεφάλαιο III – Ο σκοτεινός θάλαμος ως υπαρξιακός χώρος</b> .....	<b>94</b>
3.1 Περιβάλλοντα εμπειρίας.....	95
3.1.1 Η εμπειρικά παρούσα όψη των πραγμάτων.....	98
3.2 Ο χώρος.....	101
3.2.1 Ο χώρος του σκοτεινού θαλάμου.....	104
3.2.2 Η ενσώματη τροπικότητα της κόκκινης νύχτας.....	106
3.2.3 Το ημίφως .....	108
3.2.3.1 Η γνωρίζουσα αφή στον σκοτεινό θάλαμο.....	110
3.3 Ο χρόνος .....	113

3.3.1 Ο χρόνος στον σκοτεινό θάλαμο .....	116
<b>Κεφάλαιο IV– Η απτή υλικότητα της αναλογικής φωτογραφίας .....</b>	<b>118</b>
4.1 Υλικότητα .....	119
4.1.1 Φιλμ .....	121
4.1.1.1 Κόκκος .....	126
4.1.2 Φωτογραφικό τύπωμα.....	128
<b>Κεφάλαιο V– Αγγίζοντας το ορατό .....</b>	<b>132</b>
5.1 Πλαισίωση .....	133
5.2 Η σχέση όρασης και αφής.....	136
5.2.1 Τα ενδιάμεσα και οι υποδοχείς .....	141
5.3 Το σώμα ως αισθητήριο της αφής .....	142
5.4 Σώμα και απτική αντίληψη .....	144
5.5 Η απτικότητα ως τρόπος ύπαρξης .....	147
5.5.1 Η αφή στην τέχνη και τη μυθολογία.....	149
5.6 Το παράδειγμα των χεριών που αλληλοαγγίζονται .....	151
5.6.1 Απρόσμενες σχέσεις .....	156
5.7 Ο ενδιάμεσος χώρος μεταξύ όρασης και αφής .....	157
<b>Κεφάλαιο VI – Απτικότητα και φωτογραφία: μια υβριδική πρακτική.....</b>	<b>160</b>
Συνθέσεις .....	170
<b>Επίλογος.....</b>	<b>181</b>
<b>Βιβλιογραφία .....</b>	<b>186</b>
<b>Ευχαριστίες.....</b>	<b>205</b>



## Εισαγωγή

Πώς μπορεί ο τρόπος άσκησης του φωτογραφίζην<sup>1</sup> να μας υποδείξει άρρητα, αλλά εμφανικά, το πώς να διάγουμε αβίαστα τον πληθωρικό βίο μας; Πώς μπορεί, εν γένει ο τρόπος άσκησης μιας τέχνης, να λειτουργήσει ως ψίθυρος και σιωπηρή υπόδειξη φιλοσοφίας;

Η απάντηση που ριζώνει όχι μόνο στις ερωτήσεις που την προκάλεσαν, αλλά και στις ερωτήσεις που προκύπτουν από αυτήν<sup>2</sup>, εντοπίζεται στον πυρήνα του φιλοσοφικού στοχασμού του Γάλλου φιλοσόφου Maurice Merleau-Ponty. Η έννοια της δημιουργίας, ως εμμενούς διάστασης του Είναι, διατρέχει το σύνολο του έργου του Maurice Merleau-Ponty. Αφετηρία κάθε δημιουργικού και εκφραστικού ενεργήματος αποτελεί το *νόημα* το οποίο, φαινομενολογικά και λόγω της υπαρκτικής του πυκνότητας, δεν υπαγορεύεται από τη συνείδηση στην πραγματικότητα, ούτε συλλαμβάνεται στον νου μέσω κάποιας διανοητικής διεργασίας υπαγωγής σε κάτι γενικό. Το νόημα ενέχεται στο *βίωμα*. Στο πλαίσιο της μερλωποντιανής φιλοσοφίας, η άφευκτη εκφραστική και αντιληπτική μας έκ-θεση στον κόσμο στηρίζεται στη φυσική παρουσία. Στηρίζεται σε αυτό που διαφαίνεται ως υπαινιγμός στον πρωτογενή φορέα της αναφορικότητας: το βιωμένο και απτά μοναδικό -ως ευάλωτο, θνησιγενές και εύσηπτο- σώμα. Το σώμα υπάρχει νοηματικά και εκφέρεται συστατικά ως μορφική ορμή και φυσιογνωμία, συνιστώντας τον «τόπο της πρωταρχικής συγκρότησης του νοήματος» (Μαρκουλάτος, 2007: 93).

---

<sup>1</sup>Έχει σημασία να αναφέρουμε πως σε αντίθεση με τη ζωγραφική στην οποία το ουσιαστικό έχει γερούνδιο προκειμένου να υποδηλώσει την *πράξη* (painting), στη φωτογραφία δεν ισχύει κάτι αντίστοιχο καθώς, χρησιμοποιώντας *απαρέμφατο*, λέμε taking/making a photograph (Shusterman, 2012: 76). Αυτό πιθανά πηγάζει και από τη μεγάλη διαμάχη που μαίνεται ήδη από την εφεύρεση της φωτογραφίας σχετικά με το εάν είναι τέχνη ή απλώς τρόπος μηχανικής καταγραφής και αναπαραγωγής της πραγματικότητας. Παρόλα αυτά ο Shusterman κάνει τη διάκριση μεταξύ *φωτογραφίας* ως τελικό αποτέλεσμα (photograph) και *φωτογραφικής δραστηριότητας* (photography) στην οποία εμπλέκεται, όπως γράφει, πάντοτε το σώμα (Shusterman, 2012: 76). Ωστόσο, επειδή στα ελληνικά η λέξη *φωτογραφία* χρησιμοποιείται για να δηλώσει τόσο το τελικό αποτέλεσμα μιας διαδικασίας (τύπωμα), όσο και την ίδια τη διαδικασία ως ενσώματη πράξη, γίνεται -με αφορμή τον διαχωρισμό του Shusterman- η διάκριση μεταξύ *φωτογραφίας* και *φωτογραφίζην*. Γνωρίζουμε ότι για το ρήμα *ζῶ* το *απαρέμφατο* Ενεστώτα είναι το *ζῆν* και το *απαρέμφατο* Αορίστου είναι το *βιώνα*. Γνωρίζουμε, επίσης, πως το *ζείν* είναι το *απαρέμφατο* του ρήματος *ζέω*, που σημαίνει βράζω, αφρίζω, κοχλάζω. Στο πλαίσιο της διατριβής επιλέγεται ο ορθογραφικό τύπος του *φωτογραφίζην* έναντι του *φωτογραφίζε*, η κατάληξη του οποίου -πιθανόν- προκύπτει από το *ιδεῖν* (*απαρέμφατο* Αορίστου του ρήματος *ὄρω*), προκειμένου να δηλώσουμε άρρητα, αλλά εμφανικά, πώς ο τρόπος άσκησης της τέχνης μας είναι ο τρόπος να διάγουμε αβίαστα τον πληθωρικό μας βίο μέσα στην άχρονη στιγμή ενός διαρκούς παρόντος ενσώματης παρουσίας, έκφρασης και δημιουργίας στον κόσμο.

<sup>2</sup>Γιάννης Τζαβάρας, (1986): υποσημείωση 175. Στο: M. Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης* (μτφ. Γ. Τζαβάρας), (σ: 118). Αθήνα: Δωδώνη.

Εκκινώντας από το σωματικό ρίζωμα της ανθρώπινης ύπαρξης στον κόσμο, ο Merleau-Ponty 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 Merleau-Ponty αναδεικνύει την *ομφάλια σχέση* μεταξύ υποκειμένου και κόσμου (Merleau-Ponty, 1968: 157), φέρνοντας στο προσκήνιο τη δημιουργική διάσταση της δυναμικής πλέξης του ενσώματου υποκειμένου *στο υφάδι του κόσμου* (Merleau-Ponty, 1991: 68, 100). Σε μια προσπάθεια να θεμελιώσουμε την ενότητα της βιωμένης εμπειρίας διαφορετικά από τον κλασσικό ορθολογισμό (Lyotard, 1985: 8 & Merleau-Ponty, 2016: 494 / 2005: 342-343) οφείλουμε να αντιληφθούμε τον τρόπο με τον οποίο η ενότητα υποκειμένου-κόσμου βιώνεται ως ένα *διαχεόμενο μπορώ* που κατακλύζει τη σωματική ύπαρξη και κατακλύζεται από αυτήν. Στο πλαίσιο αυτό έρχονται στο προσκήνιο οι έννοιες της σωματικότητας και της απτικότητας ως καίριες πτυχές οι οποίες συχνά παραβλέπονται ή παραμελούνται από τη δυτική παράδοση και τις κυρίαρχες φιλοσοφικές θεωρήσεις. Φαίνεται πως -μάλλον- «έπρεπε να περιμένουμε μέχρι τον 20<sup>ο</sup> αιώνα την φαινομενολογία προκειμένου να αποκατασταθεί η αρχική αριστοτελική ανακάλυψη της αφής, επιστρέφοντας την ευαισθησία μας «στα ίδια τα πράγματα». Τα *φαινόμενα* θα εντοπισθούν εκ νέου στην ενσώματη βιωμένη εμπειρία μας και στις αισθήσεις [...] πριν από τη διανοητική γνώση» (Kearney, 2021: 34), καθώς η προσπάθειά μας να αντιληφθούμε τον κόσμο περιλαμβάνει «την εκφραστική διάσταση ως θεμελιώδη στιγμή της» (Πολλάτος, 2016: 42-43).

Πιο αναλυτικά, βυθομετρώντας το -ιδιαίτερος απαιτητικό και σχολαστικά αρμολογημένο *opus magnum* του Merleau-Ponty *Φαινομενολογία της Αντίληψης* διαπιστώνουμε πως ο Γάλλος φιλόσοφος «προσφέρει μια μέθοδο για την επιστροφή στο σώμα μέσω των πόρων του σώματος και των διαφόρων ειδών βιωματικών γνώσεων» (Neimanis, 2017: 44). Η μερλωποντιανή φαινομενολογία 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. Στο πλαίσιο αυτό το υπαρκτικό μας ιδίωμα τίθεται εκ νέου εν-τω-κόσμο, 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). Η διατριβή κινείται προς την κατεύθυνση μιας θεωρίας της βιωμένης εμπειρίας του φωτογραφίζην με αναφορά

στην ενσώματη, πολυαισθητηριακή πρόσληψη του κόσμου στον σκοτεινό θάλαμο, εκεί όπου «η επιστροφή στο φαινόμενο πεδίο απαιτεί την εστίαση στη χωρικότητα του σώματος ως μήτρας κάθε άλλου υπαρκτού χώρου» (Τερζόγλου, 2017). Στο πλαίσιο της ενσώματης πολυαισθητηριακής πρόσληψης του κόσμου, η αφή ασκεί γοητεία τόσο λόγω του αθεματοποίητου χαρακτήρα της όσο και εξαιτίας της ιδιότυπης ανακλαστικότητας που έχει στο επίπεδο του σώματος. Είναι «λόγος και συγχρόνως μυστήριο» (Μαρκουλάτος, 2018: 86). Αυτό, ωστόσο, δεν σημαίνει ότι προκρίνουμε την αφή έναντι της όρασης αναδιατάσσοντας την αριστοτελική ιεράρχηση των πέντε αισθήσεων. Στο πλαίσιο της διατριβής επιχειρείται να αναδείξουμε όψεις της εν-τω-κόσμου εμπειρίας οι οποίες παραβλέπονται εξαιτίας της έμφασης που δίδεται στην όραση, λόγω του πρωτείου της.

Μέριμνά μας είναι να θέσουμε ένα διαφορετικό σημείο αναπροσανατολισμού στον βιωμένο κόσμο, όπου οι απτικές και κιναισθητικές αντιλήψεις δεν θα αποτελούν έναν καθορισμένο -και πολλές φορές ανεπίγνωστο- τρόπο καταγραφής του κόσμου. Από κοινού με τις οπτικές θα αποτελούν τις φαινομενολογικές διαστάσεις της ανθρώπινης εμπειρίας που θα αποκαλύπτουν τον κόσμο ως το υπόβαθρο κάθε ανθρώπινης πράξης και δημιουργικής έκφρασης. Άλλωστε, η συσχέτιση της εμπειρίας-του-να-είμαι-στον-κόσμο με την *επί πολύς* και την *εν τω βάθει αισθητικότητα*<sup>3</sup> φαίνεται πως εκκινεί από την αφή, καθώς είναι η αίσθηση με την εντονότερη σωματικότητα στη βιωματική εμπειρία του κόσμου και ακριβώς γι' αυτό μπορεί να λειτουργήσει «σαν τον ορθό τρόπο να αντιλαμβανόμαστε και αυτήν καθαυτήν την όραση» (Μαρκουλάτος, 2018: 275). Όπως, εξάλλου, επισημαίνει και ο Merleau-Ponty «εγώ, ως υποκείμενο της αφής [...] δεν μπορώ να λησμονήσω ότι διαμέσου του σώματός μου πηγαίνω στον κόσμο» (Merleau-Ponty, 2016: 533 / 2005: 369). Το θεμελιακό αυτό πρόταγμα βρίσκει το κέντρο βάρους του στην επισήμανση της σπουδαιότητας της αναλογικής φωτογραφίας και του σκοτεινού θαλάμου, εστιάζοντας στο γεγονός πως εκεί οι οπτικές εμπειρίες ενσωματώνουν απτικές δυνατότητες, και αντίστροφα. Στο πλαίσιο αυτό το ενδιαφέρον μας εστιάζεται στο σώμα και στο πώς εξουσιοδοτείται -μέσω της αφής και, ιδίως, της τέχνης- να δίνεται

---

<sup>3</sup> Η *επί πολύς αισθητικότητα* αφορά τους δερματικούς υποδοχείς στην επιφάνεια του σώματος, ενώ η *εν τω βάθει αισθητικότητα* αφορά την επίγνωση της θέσης του σώματος, τον προσδιορισμό της θέσης των μελών του σώματος στον χώρο με κλειστά τα μάτια, καθώς και τους υποδοχείς του μυοσκελετικού μας συστήματος. (Παπαθεοδωρόπουλος, 2013).

στον εαυτό του ανακλαστικά και προκατηγορικά, ως *ήδη* τοποθετημένο και δεσμευμένο σε έναν κόσμο που μας καλεί να τον εξερευνήσουμε με αυτό πέρα από αυτό. Το σώμα εντοπίζει στον εαυτό του και μέσω του εαυτού του το νόημα που έχει ο κόσμος για εμάς. Ένα νόημα το οποίο, ως σωματικό γεγονός το ίδιο, καλείται σε εμφάνιση κάθε φορά που εκφραζόμαστε μέσω της τέχνης, και είναι τόσο πιο αμφίρροπο και πυκνό όσο περισσότερο παρεισφρέει σε κάτι που το υπερβαίνει και διανοίγεται μόνο μέσω αυτού που δεν φαίνεται. Όμως, «τι ξέρει το σώμα μου για τη Φωτογραφία;» διερωτάται ο Roland Barthes (Barthes, 1983: 19 / 1981: 9).

Στο δοκίμιό του *Ο Φωτεινός θάλαμος*, ο Barthes 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 Barthes 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 Merleau-Ponty 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).

Παρά το γεγονός ότι οι αναφορές του Merleau-Ponty στη φωτογραφία είναι ελάχιστες, έως ανύπαρκτες, η φαινομενολογική του προσέγγιση στα ζητήματα της σωματικότητας, της τέχνης και του ανθρώπινου υπάρχουν στον κόσμο, διαμορφώνουν το φιλοσοφικό πλαίσιο εντός του οποίου θα επικεντρώσουμε το ενδιαφέρον μας τόσο στη φωτογραφική διαδικασία όσο και στον άνθρωπο ως ενσώματη ύπαρξη εντός της. Εκκινώντας από το *άσκεπτο*<sup>4</sup> της προσέγγισης του Merleau-Ponty για τη φωτογραφία επιχειρείται «να ανασυστήσουμε κάτι που προϋπήρχε σιωπηρά, αλλά ως προϋπόθεση στη σκέψη του» (Πολλάτος, 2016: 19) στην κατεύθυνση να αναδειχθούν νέες προσεγγίσεις όπου η τέχνη θα συνομιλεί με τη φιλοσοφία συγκλίνοντας «σε μια κοινή οντολογική αναζήτηση» (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 421). Στο πλαίσιο αυτής της

---

<sup>4</sup> Εκείνο που προηγείται του στοχαστικού το οποίο και θεμελιώνει.

σύγκλισης η ανάδυση του τελούμενου νοήματος εντοπίζεται στο σώμα μας το οποίο δεν κινείται απλώς στον κόσμο, αλλά βυθίζεται στο βάθος του. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Ιορδάνης Μαρκουλάτος «οι διεργασίες ανάδυσης του νοήματος δεν προϋποθέτουν την παρουσία του σώματος μόνο εργαλειακά [...] αλλά και αυθεντικά -σ' ένα πλαίσιο απόλυτης οντικής ισοτιμίας- υπό την έννοια πως κάθε αναπαραστατική εκδίπλωση του νοήματος εδράζεται συγκροτητικά στο γεγονотικό της υπόστρωμα» (Μαρκουλάτος, 2007: 41). Επιχειρώντας να αναδείξουμε το σωματικό υπόστρωμα κάθε δημιουργικής και εκφραστικής εμπειρίας, επεκτείνουμε τη σκέψη του Merleau-Ponty και προς άλλες πτυχές της: το φωτογραφίζην. Έτσι, η αναλογική φωτογραφία -ως πράξη κατά την οποία η *ενότητα* της βιωμένης εμπειρίας συντίθεται από μια σειρά αντιληπτικών διαδικασιών που καθοδηγούνται από το σώμα- και ο σκοτεινός θάλαμος -ως χώρος «δημιουργίας, μεταστοιχείωσης και πειραματισμού που διέπεται από διαδικασίες σκέψης, βούλησης, σκοπού και προθέσεων» (Oberson, 2011: 73)- φαίνεται να αποτελούν τη βασιλική οδό προς το εξαιρετικά γόνιμο πεδίο επανάκτησης της επαφής μας με τον κόσμο. Επεκτείνοντας τη σκέψη του Γάλλου φιλοσόφου στην αναλογική φωτογραφία και τον σκοτεινό θάλαμο σε συνδυασμό με τη σκέψη του Barthes ο οποίος αξιοποιεί τη φαινομενολογική οπτική προκειμένου να μιλήσει για τη φωτογραφία δηλώνοντας πως «είμαι πάρα πολύ φαινομενολόγος για να μ' αρέσει κάτι άλλο από μίαν εμφάνιση στα δικά μου μέτρα» (Barthes, 1983: 51 / 1981: 33), διαμορφώνεται το πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύσσεται το θέμα αυτής της διατριβής.

Αρχιμήδειο σημείο της διατριβής αποτελεί η αναγνώριση από τον Merleau-Ponty μιας «προκατηγορικής ενότητας του αντιληπτικού κόσμου» και ενός «πρωταρχικού στρώματος του αισθάνεσθαι» προγενέστερου της διαίρεσης των αισθήσεων (Merleau-Ponty, 2016: 402 / 2005: 273). Σε συνδυασμό με το γεγονός πως η φαινομενολογική προσέγγιση επιχειρεί να βρει τους τρόπους με τους οποίους το προκατηγορικό στάδιο της εμπειρίας διαποτίζει -με όρους γνώσης- ολόκληρη τη σωματική μας ύπαρξη, «η μερλωποντιανή φιλοσοφία έχει προσδιοριστεί -κυρίως- ως μια φαινομενολογία η οποία αποδίδει επιστημονική και οντολογική προτεραιότητα στην αντιληπτική εμπειρία» (Μουρίκη, 2009: 401). Στο πλαίσιο αυτό ο Merleau-Ponty «αναζητεί τις απαρχές του φαινομένου της έκφρασης στην ίδια μας τη σωματικότητα και στις θεμελιώδεις ανθρώπινες δυνατότητες της αντίληψης και της χρήσης του σώματος» (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 212). Προσεγγίζοντας την τέχνη ως πρότυπο για τη

φιλοσοφία, ο Γάλλος φιλόσοφος υποδηλώνει την οντολογική υπεροχή και πρωτοκαθεδρία της αντίληψης. Μιας αντίληψης η οποία επιτρέπει στον κόσμο να είναι. Όπως αναφέρει ο ίδιος «δεν φιλοσοφώ όταν εγκαταλείπω την ανθρώπινη κατάσταση: πρέπει, αντίθετα, να βυθιστώ μέσα της. Η απόλυτη γνώση του φιλοσόφου είναι η αντίληψη» (Merleau-Ponty, 2005: 44). 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. Ενός κόσμου ο οποίος επιδέχεται μόνο χαριστική ολοκλήρωση και προσωρινή τελείωση κατά τη διαδικασία ανασυγκρότησής του στον σκοτεινό θάλαμο.

Πιο συγκεκριμένα, εδώ επιχειρείται να χαρτογραφηθεί η περιοχή της αγνοημένης προφάνειας του κόσμου και να αποκαλυφθούν οι διαστάσεις της ως αντιληπτικής δομής και προϋπόθεσης κάθε δημιουργικής έκφρασης, με σκοπό να διερευνηθούν, τελικά, οι οντολογικές καταβολές δημιουργίας φωτογραφικών κόσμων μέσα από το σώμα και υπαρκτικών κόσμων μέσα από τη φωτογραφία.

Στις παρυφές του φωτομοντάζ, με έντονο το στοιχείο της πειραματικής διάθεσης για την ενσωμάτωση νέων αισθητικών προσεγγίσεων, αναπτύχθηκε για τις ανάγκες της διατριβής μια υβριδική φωτογραφική πρακτική η οποία βασίζεται σε απλές και προσιτές τεχνικές χωρίς τη χρήση πολύπλοκου ή ακριβού εξοπλισμού. Δουλεύοντας με τα αρνητικά ενός φωτογραφικού αρχειακού υλικού που μου αποκαλύφθηκε «ως αγάπημα μπροστά στα έκπληκτα μάτια ενός εραστή» (Τριανταφυλλίδης, 1994: 19), οι έννοιες της απτικότητας, της υλικότητας, της φθοράς και της θνητότητας αποτελούν την αρτυματική ύλη της φωτογραφικής πρακτικής. Στο πλαίσιο της πρακτικής αυτής παρουσιάζονται νέες προσεγγίσεις τόσο ως προς τις απτικές ιδιότητες του φιλμ όσο και ως προς τις εμβυθιστικές δυνατότητες του χαρτιού<sup>5</sup>. Οι περιορισμοί του μέσου - όπως εξάλλου και κάθε μέσου- γίνονται μέρος των δυνατοτήτων του επανορίζοντας το όριά του χωρίς, ωστόσο, να περιοριζόμαστε σε αυτά. Με έναν τρόπο η ίδια η φύση

---

<sup>5</sup>Ο σεβασμός στις δυνατότητες των υλικών με τα οποία δουλεύουμε πηγάζει από την ανθρωπολογία και τη στροφή των σπουδών φωτογραφίας στις θεωρίες του υλικού πολιτισμού οι οποίες, ήδη από το 1980, είχαν αρχίσει να εξερευνούν τους τρόπους με τους οποίους οι φωτογραφίες και τα αρχεία διαμεσολαβούν τις κοινωνικές σχέσεις (Caraffa, 2019: 18 & Edwards, 2011: 48).

των υλικών κοιτάζει τον εαυτό της έξω και πέρα από τα όρια της κοινής, βέβηλης όρασης (Merleau-Ponty, 1991: 74).

Στην κατεύθυνση αξιοποίησης της πρότασης για έναν άλλον τρόπο να αντιλαμβανόμαστε τα πράγματα και να σχετιζόμαστε με τον κόσμο, η διατριβή φιλοδοξεί να προμηθεύσει με θεωρητικά αντισώματα τη συζήτηση η οποία χαρακτηρίζεται εν πολλοίς από μια ελλιπή -σε υπαρκτική και σωματική πυκνότητα- προσέγγιση του φωτογραφίζην, όπου η έννοια της απτικής εμπλουτίζεται και βαθαίνει, καθώς κυφορείται ήδη στο «διάχυτο στοιχείο της βιωμένης εμπειρίας μας [...] στο αναφέρεσθαι, το σχετίζεσθαι, το εμπλέκεσθαι» (Μαρκουλάτος, 2018: 20).

### **Δομή εργασίας**

Η διατριβή αποτελείται συνολικά από έξι κεφάλαια, τα οποία -ωστόσο- συγκροτούν στην ουσία τους την αδιαίρετη ενότητα και την αδιάσπαστη ολότητα της εργασίας η οποία φιλοδοξεί να προβάλλει αξιώσεις πληρότητας μέσα στο γόνιμο ατελές πεδίο που αναπτύσσεται.

Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο κεφάλαιο επιχειρείται η αναψηλάφηση βασικών εννοιών που βρίσκονται στον πυρήνα της μερλωποντιανής 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 Merleau-Ponty όχι μόνο λόγω των διεισδυτικών φαινομενολογικών περιγραφών του, αλλά και λόγω της οντολογικής ερμηνείας τους. Μέσα από τα απαιτητικά δοκίμια του *Η αμφιβολία του Σεζάν* (1948) και *Το μάτι και το πνεύμα* (1960), παρατηρείται μια βαθύτερη εσωτερική συνοχή μεταξύ της φαινομενολογίας της αντίληψης, όπως αυτή παρουσιάζεται στο ομώνυμο έργο (1945), και μιας οντολογίας της σάρκας θεμελιωμένης στην όραση και την ορατότητα με το ανολοκλήρωτο *Το Ορατό και το Αόρατο* (1961). Το πρώτο κεφάλαιο της διατριβής κλείνει με μια σύντομη αναφορά στην καχυποψία του Merleau-Ponty 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*, ο Merleau-Ponty ασκεί κριτική στο φωτογραφικό τύπωμα δυσπιστώντας σχετικά με τη δυνατότητα αναπαραγωγής της κίνησης λόγω «παγώματος» του χρόνου στα στιγμιότυπα.

Το δεύτερο κεφάλαιο ανοίγει με την κριτική απέναντι στην καχυποψία του Merleau-Ponty για τη φωτογραφία, όπου επιχειρείται ναδειχθεί πως η φωτογραφική ακινησία δεν είναι απουσία κίνησης, αλλά είναι μια κίνηση ενστάσει, δηλαδή μερλωποντιανά «μια κίνηση μέσω δόνησης ή ακτινοβολίας» (Merleau-Ponty, 1991: 105) η οποία επωμίζεται ενεργητικά τον χώρο και τον χρόνο και μας μεταφέρει ακαριαία στο 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 Roland Barthes και πιο συγκεκριμένα όσα αναφέρει στο καλλιεπές δοκίμιό του *Ο Φωτεινός θάλαμος* (1983). Ακολούθως, με αφορμή το ερώτημα που θέτει ο Barthes αναφορικά με το τι γνωρίζει το σώμα για τη φωτογραφία, διερευνάται η σχέση του σώματος με τη φωτογραφική μηχανή. Το κεφάλαιο αυτό κλείνει με την ψηλάφηση της διαφοράς μεταξύ αναλογικής φωτογραφίας και ψηφιακής εξεικόνισης, στο πλαίσιο ενός στοχαστικού και γόνιμου προβληματισμού -μακριά από αφορισμούς και δαιμονοποιήσεις- προς όφελος τόσο του αναλογικού όσο και του ψηφιακού μέσου.

Στο τρίτο κεφάλαιο της διατριβής επιχειρείται ο εντοπισμός και η ανάδειξη των φαινομενολογικών διαστάσεων της ανθρώπινης εμπειρίας στον σκοτεινό θάλαμο. Πιο συγκεκριμένα, αναπτύσσονται οι έννοιες του χώρου και του χρόνου στον σκοτεινό θάλαμο ο οποίος βιώνεται ως χώρος πλημμυρισμένος μητρότητα, όπου στο ημίφως του κυοφορείται η ολόφωτη στιγμή της γέννησης του όντος. Μια στιγμή κατά την οποία «η ύλη, ο χώρος και ο χρόνος αναμειγνύονται σε μια μοναδική εμπειρία, την αίσθηση της ύπαρξης» (Pallasmaa, 2005: 71) όπως αυτή εκδιπλώνεται εντός της διάρκειας του βίου μας και εκβάλλει προς τον κόσμο ως μορφή ατομικής ζωής. Στο πλαίσιο αυτό ο σκοτεινός θάλαμος -σαν άλλη ζεστή, υγρή και ερεβώδης μήτρα- υπάρχει αφενός ως ολική μορφή η οποία μας περιέχει ως όλον και αφετέρου ως πηγή από όπου αναβλύζουμε στην ύπαρξη ως συνεχώς αναδυόμενο όλον. Υπό το πρίσμα αυτό ο σκοτεινός θάλαμος αποτελεί το οντολογικό υπόστρωμα από όπου πηγάζει η δημιουργία και στο οποίο τελείται μια (επι)στροφή προς τις διεργασίες ανάδυσης του νοήματος.

Ακολούθως, στο τέταρτο κεφάλαιο επιχειρείται η ανάδειξη της σημασίας της απτικότητας και της υλικότητας ως ευκταίας οδού απόδρασης από την πλάνη αναγωγής του πραγματικού σε ένα, οντολογικά απονευρωμένο, κωδικευμένο νόημα όπου τίποτε δεν μαρτυρά «πώς κάτι ακτινοβολεί βιωματικά» (Μαρκουλάτος, 2018:



88). Στο πλαίσιο αυτό το αρνητικό του φιλμ και το φωτογραφικό τύπωμα προσεγγίζονται ως πράγματα που έχουν ήδη σώμα μέσα στο χαϊντεγκεριανό *πραγμοειδές* τους<sup>6</sup>, πέρα από την αντικειμενοποίησή τους. Το αρνητικό του φιλμ παρουσιάζεται ως γεγονός της συνάντησης σώματος-κόσμου και το φωτογραφικό τύπωμα ως γεννώμενος οργανισμός με υπαρκτική αυτοτέλεια.

Στο πέμπτο κεφάλαιο διερευνούμε τη σχέση των «πέντε γεμάτων στόματα πλοκαμιών του κορμιού» (Καζαντζάκης, 2014: 23), κυρίως της όρασης και της αφής με την αναλογική φωτογραφία. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Merleau-Ponty, «στην πρωτογενή αντίληψη, οι διαχωρισμοί ανάμεσα σε αφή και όραση είναι άγνωστοι. Αυτή που μας μαθαίνει στη συνέχεια να διακρίνουμε τις αισθήσεις μας είναι η επιστήμη του ανθρώπινου σώματος» (Merleau-Ponty, 1991: 38). Το όριο όπου το αισθανόμενο σώμα και το αισθητό αρνητικό του φιλμ συμπλέκονται αποτελεί ένα σημείο επαφής με τον κόσμο. Επαφή η οποία εντοπίζεται πρωταρχικά στο δέρμα και η οποία, μέσω όλων μας των αισθήσεων «συμπεριλαμβανόμενης της όρασης, αποτελεί επέκταση της αφής [και] διαφορετικές εκφάνσεις της απτικής» (Pallasmaa, 2009: 100). Στο πλαίσιο αυτό, η αφή θα μας απασχολήσει, κυρίως, ως αρχετυπικό πρότυπο βάσει του οποίου συλλαμβάνουμε το βιωμένο σώμα μας και αναπτύσσουμε μέσω αυτού μια σχέση οικειότητας με τον κόσμο, η οποία, σε τελευταία ανάλυση, ορίζει και τον προσανατολισμό μας σε αυτόν. Η σχέση μας με τον κόσμο, ως οιονεί απτική, μας φανερώνει τη λογική του, όπου η όραση συμφύεται με την αφή φέροντας, η καθεμία χωριστά, αλλά αξεδιάλυτα και οι δύο μαζί, το όλον της σωματικότητάς μας στον κόσμο ως εάν να βλέπουμε σαν να αγγίζουμε, ως εάν να ψηλαφούμε με το βλέμμα. Η γοητεία που ασκεί η αφή έγκειται τόσο στον αθεματοποίητο χαρακτήρα της όσο και στην ιδιότυπη ανακλαστικότητα που έχει στο επίπεδο του σώματος. Ενώς σώματος που συγκλονίζεται και έλκεται από τις αόρατες διαστάσεις ενός προσωπικού τρόπου *επ-αφής* του με τον κόσμο, ανάγοντας την αφή σε *σχέση* που διέπει την εκτύλιξη κάθε σωματικής εμπειρίας, ιδίως στον σκοτεινό θάλαμο. Η αφή είναι ήδη παρούσα ως βίωμα και τρόπος του υπάρχειν. Η απτικότητα διαμορφώνεται, έτσι, ως τρόπος μετατονισμού της εξερευνητικής κίνησης του

---

<sup>6</sup> Πέρα από τις ιδιότητές τους, τη συναρμογή ύλης-φόρμας και την ενότητα μιας πολλαπλότητας αισθητήρων εντυπώσεων που προκαλούν, «η καθοριστική και αποφασιστική προετοιμασία για να ερμηνευτεί το *πραγμοειδές* των πραγμάτων οφείλει να ξεκινήσει από το ότι τα πράγματα ανήκουν στην γη. Αλλά η ουσία της γης ως αβίαστα φέρουσας και αυτοεγκλειόμενης αποκαλύπτεται όταν η γη ορθώνεται σε ένα κόσμο, μέσα στην εναντίωση κόσμου και γης» (Heidegger, 1986: 117). Η γη, ως παρόν, και ο κόσμος, ως παρουσία, συναντιούνται και πραγματώνονται μέσα στα έργα τέχνης.

σώματος, προσδιορίζοντας τους πολλαπλούς τρόπους εμφάνισης των πολύπλοκων απτικών φαινομένων, όπως αυτά εντοπίζονται στον κόσμο και επιστρέφουν στο σώμα μας μέσω της απτικής αντίληψης.

Με δεδομένο πως η φιλοσοφία το μόνο που μπορεί να κάνει είναι να προσδιορίσει εκ νέου τη σχέση μας με τον κόσμο μέσα από τη διαφανόμενη οντολογική διάσταση του έργου τέχνης (Merleau-Ponty, 1968: 160), η διατριβή οδεύει, στο έκτο και τελευταίο κεφάλαιο, προς την υλοποίηση μιας υβριδικής φωτογραφικής πρακτικής μέσω της οποίας -φαινομενολογικά- καλούμαστε να ανασυστήσουμε το πραγματικό ως *αυτό που μας συμβαίνει*, δηλαδή ως *φαινόμενο* (Μαρκουλάτος, 2018: 141). Μέσω της υβριδικής φωτογραφικής πρακτικής ο σκοτεινός θάλαμος μεταποιείται σε τόπο όπου το αγγίζον σώμα και το αγγιζόμενο αρνητικό του φιλμ εντοπίζουν στο ορατό τις κρυφές και αόρατες πτυχές τους, καλύπτοντας την απόσταση ανάμεσά τους με την εξ επαφής εκτύπωση. Εκφράζοντας την απτικότητα του αοράτου ως αγωνία για την οντολογική αποκατάσταση του αισθητού, επιδιώκεται «η αναγνώριση της δημιουργίας [...] και η αναγνώριση του τέλους, της χρονικής φθοράς και της ανυπαρξίας ως ορίζοντα κάθε δημιουργίας. Αυτή η αποδοχή του οντολογικού νόμου της γενέσεως και της φθοράς εν συνόλω μάς κάνει να αναγνωρίσουμε το ήθος θνητότητας ως συστατικό μιας υπαρξιστικής, εν τέλει, τοποθέτησης απέναντι στα πράγματα» (Πολλάτος, 2016: 222).

### **Βιβλιογραφική επισκόπηση**

Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφέρουμε τη βιβλιογραφική επισκόπηση στο πεδίο όπου εντοπίστηκαν άρθρα, μεταπτυχιακές διπλωματικές και διδακτορικές διατριβές που εξέταζαν μεν τη φωτογραφία υπό φαινομενολογική σκοπιά, αλλά το ερευνητικό τους ενδιαφέρον περιορίζεται, κατά κύριο λόγο, στη σχέση του εκάστοτε θεατή ή φωτογράφου με τη φωτογραφία ως τελικό αποτέλεσμα και όχι ως διαδικασία.

Πιο συγκεκριμένα, και με χρονολογική σειρά από τις πιο πρόσφατες μελέτες σε παλαιότερες, η Natalie Payne<sup>7</sup> αξιοποιεί τις έννοιες του χιάσματος του Merleau-Ponty και της συναισθηματικής συναλλαγής του Jill Bennett προκειμένου να υποστηρίξει πως ενώ ο θεατής μπορεί να μην καταφέρει ποτέ να έχει άμεση πρόσβαση στην

---

<sup>7</sup> Payne, N. (2023). The Intertwining-The Chiasm: Embodiment, Affect, and Autobiographical Photography. In *Handbook of Research on the Relationship Between Autobiographical Memory and Photography*, 202-225. doi: 10.4018/978-1-6684-5337-7.ch009

υποκειμενική εμπειρία ενός άλλου ατόμου, εν προκειμένω ενός φωτογράφου, εντούτοις ορισμένες τυπικές και εννοιολογικές προσεγγίσεις στην αυτοβιογραφική φωτογραφία μπορεί να του επιτρέψουν να κατανοήσει το βίωμα του φωτογράφου, ενεργοποιώντας ταυτόχρονα τη δική του μνήμη.

Η Jacqueline A. Butler<sup>8</sup> στηρίζει την έρευνά της τόσο σε βασικά κείμενα φωτογραφίας των Roland Barthes, Geoffrey Batchen, Jean Baudrillard, Elizabeth Edwards, Lyle Rexer και Marina Warner όσο και σε κείμενα των Tim Ingold και John Wylie για το φαινόμενο του τοπίου και της φύσης, προκειμένου να μιλήσει για τη φωτογραφία ως απτικό (haptic) και εικονικό (virtual) αντικείμενο υπό το φως των πρόσφατων τεχνολογικών εξελίξεων και του φιλοσοφικού λόγου.

Στον ελλαδικό χώρο οι Νικηφόρος & Καρακίτσου<sup>9</sup>, μέσα από ημι-δομημένες συνεντεύξεις, μελετούν τον τρόπο με τον οποίο οι φωτογραφίες μπορούν να ενεργοποιήσουν αναμνήσεις, βοηθώντας τις συμμετέχουσες και τους συμμετέχοντες να επανεξετάσουν τις βιωμένες εμπειρίες τους. Δηλώνεται πως, από φαινομενολογική άποψη, ο στόχος ήταν να αποκαλυφθεί η προσωπική αντίληψη για το τι είναι πραγματικό και σημαντικό σε αυτές τις αναμνήσεις με την πάροδο του χρόνου και να αξιολογηθεί ο ρόλος των φωτογραφιών στη δημιουργία νέων γνώσεων για τη ζωή των συμμετεχουσών και συμμετεχόντων.

Ο Neil Matheson<sup>10</sup>, οργανώνοντας τη θεωρητική σκευή του με βάση τη θεωρία του κινηματογράφου, αξιοποιεί μια σειρά ιδεών που αντλούνται από τη φαινομενολογία και εξετάζει κριτικά ένα σύνολο φωτογραφιών από τους πυρηνικούς βομβαρδισμούς της Χιροσίμα και του Ναγκασάκι, προκειμένου να συμβάλει περαιτέρω στην επανεξέταση της αισθητηριακής εμπειρίας της φωτογραφίας στο επίπεδο του σώματος.

---

<sup>8</sup> Butler, J.A. (2021). *The Photograph as Haptic and Virtual Object: Realms of Ephemeral Sensation and Material Objecthood* [Doctoral dissertation by Research Project]. School of Fine Art, Glasgow School of Art. [http://radar.gsa.ac.uk/8259/1/2021\\_Butler\\_Jacqueline\\_PhD\\_Vol1\\_Redacted.pdf](http://radar.gsa.ac.uk/8259/1/2021_Butler_Jacqueline_PhD_Vol1_Redacted.pdf)

<sup>9</sup>Nikiforos, C.D. & Karakitsou, C. (2020). The Phenomenology of Revisiting Lived Experience through Photographic Images: Memory Formation, Narrative Construction and Self-Empowerment, *The Qualitative Report*28(13), 119-140. doi: 10.46743/2160-3715/2020.4763

<sup>10</sup> Matheson, N. (2018). Hiroshima-Nagasaki Remembered Through the Body: Haptic visuality and the skin of the photograph, *Photographies*, 11(1), 73-93. doi: 10.1080/17540763.2017.1399289

Ο Elliot Krasnopoler<sup>11</sup> εστιάζει στο έργο του Τσέχου φωτογράφου Josef Sudek ο οποίος φωτογράφησε πάνω από εκατό φορές τρία παράθυρα στο στούντιο του στην Πράγα. Στο πλαίσιο αυτής της μελέτης υποστηρίζεται πως οι φωτογραφίες του Sudek αποκαλύπτουν μια «περίπλοκη εσωτερική φαινομενολογία» όπου η γυάλινη επιφάνεια και η επαναλαμβανόμενη φύση των παραθύρων του φωτογράφου αποτελούν παράδειγμα της περιγραφής του Merleau-Ponty για ένα πολύπλευρο και απείρως μεταβλητό αντικείμενο.

Ο Milou Blokhuisen<sup>12</sup> εξετάζοντας φωτογραφίες των Wolfgang Tillmans, Sanne Sannes και Siegfried Lauterwasser, επιχειρεί να δείξει πώς ο θεατής χρησιμοποιεί τις αισθήσεις του προκειμένου να αποδώσει στις επιλεγμένες φωτογραφίες κάποιο νόημα ως αποτέλεσμα των οπτικών τους χαρακτηριστικών. Μέσα από αυτά τα χαρακτηριστικά συγκρίνει την κινούμενη εικόνα με την ακίνητη, προκειμένου να εξετάσει πώς ορισμένες ποιότητες της φωτογραφίας δημιουργούν μια απτική εικόνα.

Η Jan Barbara Fyfe<sup>13</sup>, στο πλαίσιο του διδακτορικού της, διερεύνησε τα περιορισμένα και περιοριστικά όρια του καρτεσιανού μοντέλου οπτικής αντίληψης μέσω της κατασκευής μιας ειδικά διαμορφωμένης κάμερας πολλαπλών οπών. Αυτή η συσκευή μεσολάβησε ανάμεσα σε εκείνη και τον κόσμο, επιτρέποντάς της να αναπτύξει, όπως σημειώνει η ίδια, μια νέα μέθοδο δημιουργίας φωτογραφιών που λαμβάνει υπόψη τον χώρο/τόπο και τον τρόπο με τον οποίο ανταποκρινόμαστε σε αυτόν τόσο σωματικά όσο και αντιληπτικά.

Η Katrin Joost<sup>14</sup> σημειώνει ότι η φαινομενολογία αποκαλύπτει θεμελιώδεις πτυχές της φωτογραφίας, και πως η ίδια η φωτογραφία μπορεί να θεωρηθεί ως φαινομενολογική έρευνα, επειδή μπορεί -μέσω της οπτικοποίησης τού τι σημαίνει, για παράδειγμα, να πάσχεις από κατάθλιψη- να αποκαλύψει διαισθητικά στον θεατή

---

<sup>11</sup>Krasnopoler, E. (2018). Windows Onto Things: The Phenomenology of Glass in Josef Sudek's Photography, *History of Photography*, 42(2), 185-201. doi: 10.1080/03087298.2018.1492680

<sup>12</sup>Blokhuisen, M.M.T. (2017). *The Haptic Photograph and the Embodied Viewer* [Master Thesis, Leiden University]. <https://studenttheses.universiteitleiden.nl/access/item%3A2609171/view>

<sup>13</sup>Fyfe, J.B. (2017). *Meanwhile/Becoming: A Postphenomenological Position Exploring Vision and Visuality in Landscape Photography* [Doctoral dissertation, Manchester Metropolitan University]. Department of Media, Manchester School of Art Research Center. [https://www.academia.edu/40356785/MEANWHILE\\_BECOMING\\_A\\_POSTPHENOMENOLOGICAL\\_POSITION\\_EXPLORING\\_VISION\\_AND\\_VISUALITY\\_IN\\_LANDSCAPE\\_PHOTOGRAPHY](https://www.academia.edu/40356785/MEANWHILE_BECOMING_A_POSTPHENOMENOLOGICAL_POSITION_EXPLORING_VISION_AND_VISUALITY_IN_LANDSCAPE_PHOTOGRAPHY)

<sup>14</sup> Joost, K. (2016). Photographic phenomenology. In: British Society for Phenomenology (BSP) Annual Conference 2016: *The Future of Phenomenology*, 2-4 September 2016, International Anthony Burgess Foundation, Manchester, UK. (Unpublished)

τη φύση αυτών των φαινομένων. Για τον σκοπό αυτό η Joost αξιοποιεί την ειδητική αναγωγή και την εποχή (epoché) του Edmund Husserl.

Τέλος, ο William J. Nieberding<sup>15</sup> αξιοποιώντας φωτογραφίες των Thomas Demand, Kelli Connell, Olivier Jobard και Alex Webb, εστιάζει στην ανάδειξη των σχέσεων μεταξύ όρασης και γνώσης, συνείδησης και υποκειμενικότητας και στο πώς αυτές σχετίζονται με τη φωτογραφία υπό το πρίσμα μιας φαινομενολογικής προσέγγισης ως εναλλακτικής φιλοσοφικής πρότασης για την κατανόηση της όρασης και της φωτογραφίας.

---

<sup>15</sup> Nieberding, W. J. (2011). *Photography, Phenomenology and Sight: Toward an Understanding of Photography through the Discourse of Vision* [Doctoral dissertation, Ohio State University]. Ohio LINK Electronic Theses and Dissertations Center. [http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=osu1308249027](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1308249027)

## **Κεφάλαιο I**

### **Φαινομενολογία και φιλοσοφία της τέχνης**

## 1.1 Η μερλωποντιανή φαινομενολογία και η επιστροφή στα ίδια τα πράγματα

*Τι είναι η φαινομενολογία;* μας ερωτά στον πρόλογο του opus magnum του ο Merleau-Ponty, 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 Γάλλου φιλοσόφου αποτελεί η *γεγονότητα* ανθρώπου και κόσμου στην κατεύθυνση μιας εναγωνίας προσπάθειας αναζήτησης των διεργασιών ανάδυσης του νοήματος μέσα από την εσωτερική τους σχέση (Merleau-Ponty, 2016: 15 / 2005: vii). Η φαινομενολογία για τον Merleau-Ponty είναι σε μεγάλο βαθμό «μια έκφραση έκπληξης για την έμφυτη φύση του εαυτού στον κόσμο και στους άλλους, μια περιγραφή αυτού του παραδόξου [...] και μια προσπάθεια να δούμε τον δεσμό μεταξύ υποκειμένου και κόσμου [...] παρά να τον εξηγήσουμε όπως έκαναν οι κλασικές φιλοσοφίες καταφεύγοντας στο απόλυτο πνεύμα» (Merleau-Ponty, 1964: 58). Στο πλαίσιο αυτό ο Merleau-Ponty σημειώνει πως «είναι αναγκαίο να θεωρήσουμε ως απόλυτο, ανεξήγητο, και ως εκ τούτου ως κόσμο από μόνο του, το σύνολο της εμπειρίας μας» (Merleau-Ponty, 1968: 256). Υπό αυτό το πρίσμα η -προσδεμένη στο άρμα του κόσμου- φαινομενολογία, επικεντρώνεται στο πραγματικά βιωμένο, δηλαδή στο φαινόμενο, χωρίς να αποτελεί εν είδει συνταγής ή διδαχής «απλώς λόγο περί των φαινομένων» (Μαρκουλάτος, 2007: 190). Η φαινομενολογία είναι μια «φιλοσοφία του συγκεκριμένου» (Lyotard, 1985: 40). Είναι μια νέα φιλοσοφική ανθρωπολογία, ένα «τί τὸ ὄν» (Merleau-Ponty, 1991: 93), επειδή το φαινόμενο είναι το πράγμα· το γεγονός όπως αυτό μας 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, σωματικά και αξεχώριστα νοηματικά ως «παρουσιαστικό στίγμα» (Μαρκουλάτος, 2007: 191). Η μερλωποντιανή φαινομενολογία αγωνιά «να ξαναβρεί αυτή την αφελή επαφή με τον κόσμο» όπου -υπό φαινομενολογικό πρίσμα- *αφελής* σημαίνει (ως “direct and primitive” στο: Merleau-Ponty, 2005: vii) χωρίς προκατασκευασμένες ιδέες. Στο κάλεσμα να ψηλαφίσουμε τον κόσμο με το σώμα και τις αισθήσεις, ο Γάλλος

φιλόσοφος επιχειρεί να θεμελιώσει τον τρόπο γνωσιο-υπαρκτικού ανοίγματος προς τον κόσμο στη βάση του χουσερλιανού προτάγματος για *επιστροφή στα ίδια τα πράγματα* ως ριζικής κριτικής στον καρτεσιανό δυϊσμό (Husserl, 2002: 47-84 / 1982: 27-55), καθώς «ο αντιληπτός κόσμος βρίσκεται έξω ή πέρα από αυτήν την αντινομία» (Merleau-Ponty, 1968: 22).

Η χουσερλιανή κίνηση της *επιστροφή στα ίδια τα πράγματα* είναι αναγκαστικά ένα ενσαρκωμένο εγχείρημα το οποίο «αναλαμβάνει να αναδείξει την πρωταρχική σχέση ανάμεσα σε άνθρωπο και κόσμο ως *σχέση έκφρασης*» (Μουρίκη, 2009: 409). Έχουμε έναν κόσμο μόνο επειδή ζούμε ως σώματα που γνωρίζουν τον κόσμο αυτό ως προέκταση των τρόπων ύπαρξής τους (Neimanis, 2017: 44). Στο πλαίσιο αυτό, 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. Η κίνηση της *επιστροφής στα ίδια τα πράγματα* είναι δυνάμει 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). 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 κεριού» (Lyotard, 1985: 6) απλώς περιγράφοντάς το χωρίς ερμηνεία, χωρίς εξήγηση, χωρίς ανάλυση, όπως αυτό μας παρουσιάζεται: ως πρωτογενής δομή ανάδυσης νοήματος. Στο πλαίσιο αυτό καλούμαστε να ξανακαλύψουμε την αμεσότητα που έχει ξεχαστεί -και που ως ξεχασμένη μπορούμε να τη θυμηθούμε- όχι σαν αυθαίρετη ερμηνεία ή ουδέτερο δεδομένο, αλλά ως υπαρκτικά σωματικό γεγονός, καθώς η *επιστροφή στα ίδια τα πράγματα* είναι μια επιστροφή «σ' αυτόν τον κόσμο πριν από τη γνώση για τον οποίο *μιλά πάντα η γνώση*» (Merleau-Ponty, 2016: 18 / 2005: x) και στον οποίο «το άμεσα δεδομένο προηγείται κάθε επιστημονικής θεματοποίησης» κατά τη φαινομενολογική εξέταση του οποίου αποκαλύπτεται η ουσία της συνείδησης (Lyotard, 1985: 7).

Στο πλαίσιο της μερλωποντιανής φαινομενολογίας, 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 Merleau-Ponty η συνείδηση δεν προϋπάρχει της σχέσης μας με τον κόσμο (Merleau-Ponty, 1968: 47), ούτε τον συγκροτεί, ούτε του αποδίδει ως «δωρήτρια νοήματος» ένα οντικά διακριτό χαρακτηριστικό (Μουρίκη, 1990: 83). Η συνείδηση μπορεί να είναι μόνο ως ενσώματη συνείδηση, επειδή «όταν στοχάζομαι σχετικά με την ουσία της υποκειμενικότητας, τη βρίσκω συνδεδεμένη με την ουσία του σώματος και με την ουσία του κόσμου (Merleau-Ponty, 2016: 675 / 2005: 475). Ως συνείδηση τινός «είναι πρωταρχικά όχι ένα “σκέφτομαι ότι” αλλά ένα “μπορώ”», (Merleau-Ponty, 2016: 242 / 2005: 159) εγκαθιστώντας λυσιτελώς και αναπόδραστα το cogito ως 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. Αυτό συμβαίνει επειδή «η ύπαρξή μου ως υποκειμενικότητα αποτελεί ένα με τη ύπαρξή μου ως σώμα και με την ύπαρξη του κόσμου και επειδή, τελικά, το υποκείμενο που είμαι, αν ληφθεί συγκεκριμένα, είναι αδιαχώριστο από αυτό εδώ το σώμα και αυτόν εδώ τον κόσμο» (Merleau-Ponty, 2016: 675 / 2005: 475). Υπό το πρίσμα αυτό η συνείδηση είναι ένας τρόπος βιωματικά και συγκροτητικά δεκτικός ο οποίος «καθίσταται, διάχυτα και διαρκώς, αντίληψη» (Μαρκουλάτος, 2018: 67).

Η αντίληψη που έχουμε για τον κόσμο «συνεπάγεται ήδη όλες τις σχέσεις του υποκειμένου με τον κόσμο και, πρώτα από όλα, με το αισθητό» (Lefort, 2012: xvii). Είναι η αντίληψη της φυσιογνωμικής, μορφικής υλικότητας του κόσμου ως νόημα που συμβαίνει στο σώμα, που υπάρχει για αυτό και μέσω αυτού ως φαινόμενο. Η ανάδυση του τελούμενου νοήματος εντοπίζεται από τον Merleau-Ponty στην αντίληψη ως πράξη εκβολής μας στον κόσμο και ως εκδήλωση της υπαρκτικής μας ανοιχτότητας και εξωστρέφειας, καθώς «ανατέλλει μέσω του σώματος» (Merleau-Ponty, 1968: 9). Ακριβώς επειδή η φαινομενολογία του Merleau-Ponty αναζητά τις δομές νοήματος στη σχεσιακότητα ανθρώπου και κόσμου -μέσω της ανάδειξης της πρωταρχικής σχέσης του σώματος με τον κόσμο- θεμελιώνεται μια νέα οπτική για την αναζήτηση της αντιληπτικής ώσμωσης ανθρώπου και κόσμου στο πρωτογενές φαινόμενο της έκφρασης και της δημιουργίας. Υπό το πρίσμα αυτό ο Γάλλος φιλόσοφος 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<sup>16</sup> 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.

## 1.2 Το σώμα

Στον Όμηρο ως *σώμα* θεωρείται το νεκρό σώμα, το πτώμα, ενώ ο όρος *δέμας* χρησιμοποιείται για να δηλωθεί το ζωντανό σώμα (Renehan, 1979: 269). Η λέξη *δέμας* σημαίνει *μορφή* (Heidegger, 2015: 229) και έχει σχέση με το ρήμα *δέμω* που αναφέρεται σε κάτι που χτίζω, δομώ, κατασκευάζω (Renehan, 1979: 272). Υπό μία έννοια, θα λέγαμε, το ζωντανό σώμα -ως δέμας- είναι ο τρόπος που έχουμε, ως γενική οντολογική συνθήκη, προκειμένου να οικοδομήσουμε -τελικά- τον συγκεκριμένο, προσωπικό τρόπο της κατοίκησης μας μέσα στον κόσμο. Υπό το πρίσμα αυτό η σωματικότητα γίνεται αντιληπτή ως γενέθλιος τόπος του *εγώ είμαι*<sup>17</sup>. Ο Ludwig Wittgenstein στο *Περί Βεβαιότητας* (§244) αναρωτήθηκε το εξής: *αν κάποιος σας πει «έχω σώμα» τότε πρέπει να τον ρωτήσετε: «και ποιος μιλάει με αυτό το στόμα;»* (Wittgenstein, στο: Carman, 1999: 205). Το ερώτημα αυτό υπονοεί πως για να θεματοποιηθεί το σώμα πρέπει να χρησιμοποιήσω *ήδη* το σώμα μου. Ωστόσο, το σώμα είναι ζωντανό όταν δεν γίνεται αντικείμενο του στοχασμού μας: όταν δεν μελετάται με όρους μηχανοριισμού, φυσιολογίας ή μιας γνωσιακού τύπου επιστήμης. Το σώμα είναι σχέση και μπορεί να γίνει εμφανές ως κάτι που συνοδεύει συγκροτητικά όλες μας τις πράξεις. Το σώμα είναι η -πάντοτε- αφανής διάσταση που μας επιτρέπει να υπάρχουμε στον κόσμο.

Στο πλαίσιο της Δυτικής φιλοσοφίας ο Maurice Merleau-Ponty είναι «κάτι σαν τον άγιο προστάτη του σώματος» (Shusterman, 2005: 151), αφού η φαινομενολογία του 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. Γεννημένοι σε έναν -διαρκώς υλοποιούμενο και από κοινού ολοποιούμενο- σημασιογενή κόσμο, προσανατολίζουμε τις πράξεις μας μέσα στο εκάστοτε

---

<sup>16</sup>«Η αντίληψη μου ανοίγει τον κόσμο όπως ο χειρουργός ανοίγει ένα σώμα» (Merleau-Ponty, 1968: 218).

<sup>17</sup>«Ασχοληθήκαμε τόσο πολύ με το σώμα μας! Το ντύσαμε, το πλύναμε, το περιποιηθήκαμε, το ποτίσαμε, το θρέψαμε. Συνταυτιστήκαμε μ' αυτό το οικόσιτο ζώο. Το πήγαμε στον ράφτη, στον γιατρό, στον χειρουργό. Υποφέραμε μαζί του. Κλάψαμε μαζί του. Αγαπήσαμε μαζί του. Λέμε γι' αυτό: είμαι εγώ» (Saint-Exupéry, 2015: 158).

κοινωνικό πεδίο το οποίο είναι *ήδη* επενδυμένο με σημασίες: συνθήκη η οποία (προ)απαιτεί την παρουσία μας ως σώμα και προηγείται κάθε σκέψης. Στο πλαίσιο αυτό, η φαινομενολογική σκέψη του Merleau-Ponty αίρει την πολωτική διάκριση υποκειμένου και αντικειμένου -που αντλεί από την καρτεσιανή παράδοση μηχανιστικής σύλληψης του σώματος και των λειτουργιών του- και προτείνει έναν *άλλον* τρόπο να βλέπουμε τα πράγματα και να σχετιζόμαστε με τον κόσμο «απολυτρωμένο από το ακατονόμαστο βάρος που τον συγκρατεί πίσω και τον διατηρεί μέσα στην αοριστία» (Merleau-Ponty, 1992: 95). Στο πλαίσιο αυτό, η σχεσιακότητα υποκειμένου-κόσμου αποτελεί έναν σιωπηλό *διάλογο υπαρκτικών φυσιογνωμιών* (Marcoulatos, 2001:10) ο οποίος αναδεικνύει τη δυναμική πλέξη και διαπλοκή του ενσώματου υποκειμένου στο υφάδι του κόσμου. 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 επανορίσει τον άνθρωπο ως *απόλυτη πηγή* που εκχωρεί ύπαρξη στον κόσμο (Merleau-Ponty, 2016: 17 / 2005: ix). Ο άνθρωπος ανήκει *ήδη* στον κόσμο που τον περιβάλλει ως «συνθήκη δυνατότητας αυτού του κόσμου» (Merleau-Ponty, 2016: 713 / 2005: 502). Ταυτόχρονα, ως μέρος ο ίδιος του Είναι, χαίρει του ακριβού προνομίου να αποτελεί ένα είδος ενσώματης εισδοχής του κόσμου, αφού ο κόσμος τού δίδεται μορφοποιούμενος μόνο και μόνο εκ της σωματικής του παρουσίας. Το σώμα, ορών και ορατό, αγγίζον και αγγιζόμενο την ίδια στιγμή κάθε στιγμή, μας φανερώνει -εξ αποκαλύψεως- την αμοιβαία εισχώρηση υποκειμένου και κόσμου, καθώς -επίσης- την αμοιβαία καταπάτηση των ορίων ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο, εκχερσώνοντας κάθε υπόλειμμα δυϊσμού και καταφέρνοντας να θέσει εκ νέου εν-τω-κόσμω το υπαρκτικό μας 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 ενσαρκώνει τη σύζευξή μας με τον κόσμο. Μας προορίζει γι' αυτόν 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 μερλωποντιανά «είμαι μέσα στο σώμα μου ή μάλλον είμαι το σώμα μου» (Merleau-Ponty, 2016: 270 / 2005: 171) χωρίς αυτό να στροβιλίζεται αντικειμενοποιημένα μέσα στη χωροχρονική δύνη μιας ζωής, αλλά να «κατοικεί το χώρο και το χρόνο» (Merleau-Ponty, 2016: 243 / 2005: 161) ενός πληθωρικού και αβίαστου βίου παρέχοντας τις δυνατότητες κάθε έκφρασης. Υπό το πρίσμα αυτό μοιάζουμε με τον

ασκητή του Κώστα Τριανταφυλλίδη ο οποίος «ξαναβρίσκει τους ψιθύρους και τις γεύσεις τις πρωταρχικές και τις αποχρώσεις των φαινομένων -αλλά και του λόγου και των νοημάτων... Ίσως χρειάζεται ένας νέος συλλαβισμός του κόσμου. Γιατί τον «ξεμάθαμε». Τον «φάγαμε» -σαν βοσκήματα- δίχως να τον γευθούμε· τον γεμίσαμε θορύβους δίχως να ακούσουμε την αρμονική του σιγή· τον μάθαμε δίχως να ανακαλύψουμε το μυστικό του. Καιρός να τον ξαναβαδίσουμε -κι ας είναι άτακτα και αμήχανα τα βήματά μας...» (Τριανταφυλλίδης, 1997: 598).

### **1.2.1 Η σωματικότητα της αντίληψης και του νοήματος**

Η απάντηση στο ερώτημα *πώς γίνεται να είμαι την ίδια στιγμή μέρος και προϋπόθεση του κόσμου*; εκβάλλει στη μερλωποντιανή θεωρία της έκφρασης και της αντίληψης μέσω του σώματος, καθώς μέσω του σώματος είμαι ένα υποκείμενο που αντιλαμβάνεται τον κόσμο και, ταυτόχρονα, είμαι μέρος αυτού που γίνεται αντιληπτό (Barbaras, 2005: 208). Στη σκέψη του Γάλλου φιλοσόφου η αντίληψη δεν είναι θεωρητική κατασκευή, αλλά ψηλαφείται στην εσωτερική σχέση συνύπαρξης ενός ενσώματου, παντοίω τρόπω ομιλούντος, εκφραζόμενου και σκεπτόμενου υποκειμένου με τον κόσμο και τα πράγματα που το περιβάλλουν. Η αντίληψη παύει να είναι ένας καθορισμένος τρόπος καταγραφής του κόσμου (Merleau-Ponty, 1968: 253). Η αντίληψη αποκαλύπτει τον κόσμο ως το υπόβαθρο κάθε ανθρώπινης πράξης, το οποίο προϋποτίθεται και διαμορφώνει τη βάση της κατανόησής του 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 Merleau-Ponty 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» 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: 42, 53 / 2005: 4, 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). Πώς, λοιπόν, γίνονται αντιληπτά τα πράγματα;

Η μερλωποντιανή 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 Merleau-Ponty το αντιληπτικό πεδίο δεν μπορεί να εξισωθεί με το εύρος των μεμονωμένων αντικειμένων των οποίων μία -εξ αναγκαίας 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 ενσάρκωμένο *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 πίσω από την οποία αυτό επανεντοπίζεται. Κόσμος και πράγματα μάς παρουσιάζονται *ανοιχτά*. Είναι ανοιχτότητες προσηνείς οι οποίες εγγενώς 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 -διαρκώς υλοποιούμενο και από κοινού ολοποιούμενο- σημασιογενή κόσμο. Τα καθορισμένα πράγματα, όπως αυτά μας εμφανίζονται, δεν υπάρχουν πια καθ' εαυτά, αφού δεν διαχωρίζονται, για τον Merleau-Ponty, από τον απροσδιόριστο τρόπο με τον οποίο μας εμφανίζονται (Cézanne, στο: Gasquet, 1991: 220 & 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 απ' 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

μερλωποντιανά 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 Merleau-Ponty 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). Μια πληρότητα «απόλυτη [...] την οποία η αδιαίρετη ύπαρξή μου προβάλλει» (Merleau-Ponty, 2016: 536 / 2005: 371). Κάθε πράγμα σχεδόν «φιλονικεί» για την ανθρώπινη προσοχή με τρόπο απόλυτο, επισκιάζοντας τα υπόλοιπα πράγματα γύρω του, ενώ όλα μαζί συνθέτουν τον -συστατικά- νοηματισμένο κόσμο όπως αυτός υπάρχει για εμάς και προτείνεται στην αντίληψή μας (Merleau-Ponty, 2009: 80). Στις εσχατιές του αοράτου -τόπος όπου το πράγμα ανασυγκροτείται ακριβώς τη στιγμή που το ορατό κρύβει το αθέατο που το καθορίζει- η απουσία εμφανίζεται ως συνθήκη παρουσίας (Πολλάτος, 2016: 111) και η αθέατη διάσταση -ως σημασιακό συμπλήρωμα και επένδυση του ορατού- αποκαλύπτει το πράγμα (Merleau-Ponty, 1991: 110). Στον σχεσιακό ιστό συσχετισμών και αλληλοφανερώσεων διά της απόκρυψης, τα πραγματικά -ως απευθυνόμενα προς εμάς- αντικείμενα είναι μερλωποντιανά 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 αμοιβαίας εμπειρίας των πραγμάτων αυτών. Ο άνθρωπος *τοποθετημένος δυνητικά* μέσα στα πράγματα υπάρχει μόνο αναφερόμενος σε αυτά, βιώνοντας κάθε φορά -ως πρώτη φορά- την κρυμμένη τους πλευρά, καθώς τα αντιλαμβάνεται ήδη, εξακτινόμενος οργανικά και υπαρκτικά προς τον κόσμο (Merleau-Ponty, 2016: 141 / 2005: 79). Το παιχνίδι παρουσίας-απουσίας βρίσκεται στον πυρήνα της φαινομενολογίας του Merleau-Ponty και αποκαλύπτεται σε κάθε

πράξη αντίληψης κατά την οποία η ενότητα (προ)απαιτεί την πολλαπλότητα διασφαλίζοντας το ανεξάντλητο των πραγμάτων. Για τον Merleau-Ponty η αντίληψη ορίζεται για κάθε 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, καθίσταται τελικά το ίδιο το αντιληπτό πράγμα όλον, εστιακή οντότητα, παρουσία, γενέθλια συμφωνία σώματος και κόσμου (Merleau-Ponty, 1964: 6, 14, 15, 34).

Για τον Merleau-Ponty η σχέση της αντίληψης με το σώμα δεν είναι αιτιώδης, όπως είναι για τον René Descartes. Το σώμα είναι το υπόβαθρο κάθε αντίληψης όπου οι αισθητηριακές του δομές εμφανίζονται ως ενδεχόμενα συγκροτώντας τον αντιληπτικό μας κόσμο σε τόπο δυνατοτήτων (Carman, 2008: 81-82). Μέσω της αντίληψης ο Merleau-Ponty επιχειρεί να αναδείξει τη διαλεκτική σχέση του σώματος τόσο με τον βιωμένο όσο και με τον αντικειμενικό κόσμο, όχι ως σύνολο αντανακλαστικών σε εξωτερικά ερεθίσματα, αλλά ως εκφραστικό πεδίο. 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 «εφόσον εγώ και ο κόσμος, το σώμα μου και τα πράγματα είμαστε συμφυείς, μετέχουμε στη γενικότητα του Αισθητού, είμαστε εκδιπλώσεις της ίδιας σάρκας» (Μουρίκη, 1991: 18). Η αντιληπτική συνάντηση -που συντελείται δηλαδή μέσα σε έναν ορίζοντα και, τελικά, μέσα στον κόσμο (Merleau-Ponty, 1964: 12)- συμβαίνει και μέσω του σώματος, στο οποίο η συνείδηση είναι άρρηκτα και καθολικά δεμένη. Η αντίληψη μας αποκαλύπτει το σώμα ως τον πρωταρχικό τρόπο να-είμαι-στον-κόσμο και ο κόσμος μάς προσφέρεται όχι σαν νοητική κατασκευή, αλλά σαν *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). Έναν κόσμο τον οποίο αντιλαμβανόμαστε μέσω του σώματός μας ως το «γενικό όργανό της “κατανόησής” του» (Merleau-Ponty, 2016: 402 / 2005:273), καθώς -αναμφίβολα- η γνώση για τον κόσμο πηγάζει από τον ολικό χαρακτήρα της αντίληψης και της βιωμένης του εμπειρίας. Στο πλαίσιο αυτό η αντίληψη -το



περιεχόμενο της οποίας παρουσιάζεται με τη μορφή ενός δομημένου και ενοποιημένου όλου, επενδυμένου *ήδη* με σημασίες- είναι ένα σωματικό φαινόμενο που εκδηλώνεται ως πτυχή και όψη της ύπαρξής μας στον κόσμο (Carman, 2008: 78). Ευσύνοπτα, η δομή της αντίληψης είναι η λειτουργική δομή του σώματος.

Η μερλωποντιανή θεωρία για το σώμα είναι ήδη μια θεωρία της αντίληψης, καθώς η αντίληψη προέρχεται από τον σωματικό μας προσανατολισμό στον κόσμο. Υπό το πρίσμα αυτό η αντίληψη αποτελεί τον υπαρκτικό τρόπο συμμετοχής μας σε κόσμο 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 και δεδομένων, αλλά «βρίσκεται μέσα στο ορατό [...] περιβάλλεται από το ορατό [...] πραγματικά περιβάλλεται, τυλίγεται» (Merleau-Ponty, 1968: 270-271) και ως ένα υπαρκτικά πυκνό πλέγμα σημασιακών, βιωματικών, νοηματικών και κοινωνικών φορτίσεων. Στο κουκούλι της γενικευμένης ορατότητας και απτικότητας το ενσαρκωμένο 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 σώμα γίνεται το κομβικό σημείο όλων των ζωντανών σημασιών, όπου η ενότητα ορώντος-ορατού και αγγίζοντος-αγγιζόμενου είναι αδιάσπαστη, αφού ορατό και από συνυπάρχουν, εναλλάσσονται και συνεργούν σε μια αμφίδρομη σχέση ανήκοντας στον ίδιο -με εμάς- κόσμο (Merleau-Ponty, 1991: 134). Στο πλαίσιο αυτό βλέπουμε τα πράγματα, και συγχρόνως τα βλέπουμε να μας κοιτάζουν, αντικρίζοντας σε αυτά τον τρόπο που ενέχεται το υπάρξειν, δηλαδή ο εαυτός μας -πνεύμα και σώμα- όχι ως μιμητικός αναδιπλασιασμός 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 «ένα νέο νόημα της λέξης “νόημα”» και, τελικά, τον ίδιο τον κόσμο (Merleau-Ponty, 2016: 254 / 2005: 170 & Merleau-Ponty, 1948: 52). Ο υπαρκτικός μας τρόπος συμφύεται με το σισύφειο έργο να συγκροτήσουμε τις δομές νοήματος κάθε εμπειρίας, ταυτόχρονα με το να ανακαλύπτουμε πώς η ίδια αυτή εμπειρία είναι ήδη συγκροτημένη με όρους νοήματος, χωρίς εμείς να της το έχουμε εκχωρήσει ή

αποδώσει (Μουρίκη, 2009: 406). Το να σκεφτούμε το νόημα ως γεγονός το οποίο δεν απονέμεται ιδεατά στον κόσμο από τον νου, αλλά ως γεγονός εντός του κόσμου, σημαίνει πως παραμένει αμφίρροπο. Υπό μερλωποντιανό βλέμμα «είμαστε καταδικασμένοι στο νόημα» (Merleau-Ponty, 2016: 33-34 / 2005: xxii) το οποίο ασθμαίνει να υπάρξει καθώς αναδύεται ως φαινόμενο που μορφοποιεί τον κόσμο. Είμαστε καταδικασμένοι, δηλαδή, σε ένα νόημα το οποίο δεν είναι καταληγμένο, συμπαγές και αμετάβλητο. Δεν είναι ούτε *άλειμμα στο ψωμί* (Merleau-Ponty, 1968: 155) ούτε -κατά την αγγλοσαξονική έκφραση- *χαραγμένο στην πέτρα* (Μαρκουλάτος, 2007: 67). Το νόημα 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 είναι μορφές σχεσιακότητας· ένα κάλεσμα να επιστρέψουμε στα πράγματα και να σταθούμε ισότιμα και πρακτικά απέναντί τους.

### **1.3 Εάν δε το άλας μωρανθή, εν τίνι αλισθήσεται<sup>18</sup>;**

Η επιστήμη, νοούμενη για τον Merleau-Ponty ως φυσική επιστήμη κατά το πνεύμα του 19<sup>ου</sup> και 20<sup>ου</sup> 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 τον κόσμο με μέσο την επιστήμη (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 251). Ο Merleau-Ponty δεν εξαπολύει τα βέλη του εναντίον της ίδιας της επιστήμης. 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 & Shusterman, 2005: 160). Ο Γάλλος φιλόσοφος προσπαθεί να αποφύγει τον επιστημονισμό, τον αναγωγισμό, δηλαδή, της βιωμένης εμπειρίας σε εξηγητικές θεωρίες και αναλύσεις

---

<sup>18</sup>Αν το αλάτι χάσει την αλιστική του δύναμη, τι θα του την ξαναδώσει; (Καινή Διαθήκη, Κατά Ματθαίον Ευαγγέλιο, κεφ. 5 / § 13, Κατά Μάρκον Ευαγγέλιο: κεφ. 9 / § 50, Κατά Λουκάν Ευαγγέλιο, κεφ. 14 / § 34-35).

που χρησιμοποιούν τις μορφές της αιτιώδους ανάλυσης (Merleau-Ponty, 2004: 40). Ουσιαστικά ο Merleau-Ponty αναφέρεται στην *αλαζονεία επισκόπησης* από την οποία χαρακτηρίζεται αυτός ο επιστημονισμός και στον *νοηματικό εποικισμό* του αντιληπτού κόσμου από αυτόν ανάγοντας το δογματισμό του σε ικανό και απόλυτο κριτήριο για πλήρη γνώση του κόσμου και του εαυτού (Merleau-Ponty, 2004: 45). Η φιλοσοφία, γράφει ο Γάλλος φιλόσοφος, είναι «σαφώς, και πάντα, ρήξη με τον αντικειμενισμό, επιστροφή από τα *constructa* στο βιωμένο, από τον κόσμο στον εαυτό μας» (Merleau-Ponty, 2005: 160 & 2009: 179 / 1964: 112). Αυτό το εγχείρημα επιστροφής δεν φέρνει τη φιλοσοφία σε αντιπαλότητα με την επιστήμη και τη γνώση, ακριβώς επειδή «δεν χρειάζεται να γκρεμίσουμε τις επιστήμες του ανθρώπου για να θεμελιώσουμε τη φιλοσοφία, ούτε να γκρεμίσουμε τη φιλοσοφία για να θεμελιώσουμε τις επιστήμες του ανθρώπου [...] σ' εμάς έγκειται να λάβουμε τα μέτρα μας και να φροντίσουμε, ώστε η φιλοσοφία και η επιστήμη να είναι και οι δύο δυνατές...» (Merleau-Ponty, 2005: 131 & 2009: 157 / 1964: 98). Η φιλοσοφία - πολλώ δε μάλλον η φαινομενολογία- θέλει να επαναφέρει τη σύνδεση των επιστημονικών πορισμάτων με την ανθρώπινη υποκειμενικότητα χωρίς, ωστόσο, να ακυρώνει την αντικειμενικότητα των πορισμάτων αυτών. Υπό μια έννοια μας αποκαλύπτει πώς το βιωμένο στοιχείο μετατρέπεται σε επιστημονικές, αντικειμενικές εξιδανικεύσεις: πώς, δηλαδή, «οι ζωές γίνονται αλήθειες» (Merleau-Ponty, 2005: 161 & 2009: 179 / 1964: 113). Πρώτα ζούμε στον κόσμο μαζί με τους άλλους και μέσα από αυτή τη ζωή δημιουργούνται οι προϋποθέσεις ανάπτυξης της επιστημονικής γνώσης και ορθολογικότητας, καθώς ο άνθρωπος ως «ιδιάζον ον [...] είναι ήδη ό,τι *τυχόν σκέφτεται*» (Merleau-Ponty, 2005: 161 & 2009: 179 / 1964: 113).

Η επιστήμη, σύμφωνα με τον Merleau-Ponty, είναι ένας προσδιορισμός ή μια εξήγηση του αντιληπτού κόσμου που -ως κατασκευή της ανθρώπινης νόησης για τον κόσμο εν είδει σκέψης περί αυτού- αποτελεί τη «δευτερογενή έκφρασή» του (Merleau-Ponty, 2016: 17 / 2005: ix). Αυτή η «ρευστή επιστήμη» έχει λησμονήσει ό,τι 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). Έχει λησμονήσει «ότι το λογικό και κατηγοριακό επίπεδο έλκει την καταγωγή του από το πρωταρχικό, μη αναγώγιμο στη λογική σφαίρα προκατηγοριακό στρώμα εμπειρίας» (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 253). 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. Όπως σημειώνει ο Merleau-Ponty στον πρόλογο της *Φαινομενολογίας της Αντίληψης* «ό,τι ξέρω για τον κόσμο, ακόμα και μέσω της επιστήμης, το ξέρω με αφετηρία μια δική μου θέαση ή μια εμπειρία του κόσμου, χωρίς την οποία τα σύμβολα της επιστήμης δεν θα σήμαιναν τίποτα» (Merleau-Ponty, 2016: 17 / 2005: ix). Επειδή «μέχρι τώρα η συζήτηση για τις κλασικές προκαταλήψεις έχει διεξαχθεί κατά του εμπειρισμού» η μερλωποντιανή φαινομενολογία επιχειρεί να καταδείξει «ότι το νοησιαρχικό του αντίθετο τοποθετείται στο ίδιο έδαφος με εκείνον» (Merleau-Ponty, 2016: 77 / 2005: 30) σε μια προσπάθεια διάνοιξης ενός τρίτου δρόμου στη φιλοσοφία όπου η ενότητα της βιωμένης εμπειρίας θεμελιώνεται διαφορετικά από τον κλασικό ορθολογισμό (Lyotard, 1985: 8 & Merleau-Ponty, 2016: 494 / 2005: 342-343).

Τόσο ο εμπειρισμός όσο και η νοησιαρχία είναι δύο θεωρήσεις που αν και μοιάζουν ανταγωνιστικές, εντούτοις μοιράζονται την καρτεσιανή κληρονομιά ενός έτοιμου και προκατασκευασμένου κόσμου, απόλυτα διαηγούς 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 η ανθρώπινη εμπειρία είναι απόρροια της συγκροτητικής λειτουργίας της συνείδησης και ο κόσμος υπάρχει σε σχέση μόνο με μια προβολική και αυτοαναφορική συνείδηση, οι δύο αυτές θεωρήσεις «διατηρούν τις αποστάσεις τους από την αντίληψη αντί να προσχωρήσουν σ' εκείνη» (Merleau-Ponty, 2016: 77 / 2005: 30) αγνοώντας, τελικά, το ίδιο το υποκείμενο της αντίληψης. Η διαπίστωση αυτή δεν οδηγεί στην άρνηση της υποκειμενικότητας, αλλά στον ριζικό επαναπροσδιορισμό της. Χρειάζεται «να εξωθηθεί στα άκρα η εικόνα ενός σώφρονος κόσμου που μας έχει αφήσει η κλασική φιλοσοφία, για να αποκαλυφθούν όλα τα υπόλοιπα: αυτά τα όντα, κάτω από τις ιδεοποιήσεις και τις αντικειμενοποιήσεις μας» (Merleau-Ponty, 2005: 297-298 & 2009: 291 / 1964: 180). Ο κόσμος, όπως τον αντιλαμβάνομαι, είναι συνυφασμένος με τον τρόπο που τον βιώνω μέσα από τη σχέση με το εκάστοτε δικό μου σώμα. Αυτή η διάσταση του σώματος -ως ιδιοσώματος- παρακάμπτεται στα

επιστημονικά μοντέλα που αδυνατούν να συλλάβουν τη συνολική εικόνα της ανθρώπινης υποκειμενικότητας. Έχω αυτό εδώ το σώμα και όχι ένα κάποιο σώμα γενικά, ακριβώς επειδή «η επιστημονική θεματική και η αντικειμενική σκέψη δεν θα μπορέσουν να βρουν έστω και μία σωματική λειτουργία που να είναι αυστηρά ανεξάρτητη από τις δομές της ύπαρξης» (Merleau-Ponty, 2016: 711 / 2005: 501).

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). Όπως διερωτάται ο Merleau-Ponty, «πώς ένας συνειδητός φιλόσοφος θα μπορούσε σοβαρά να προτείνει να απαγορευτεί στη φιλοσοφία η συναναστροφή με την επιστήμη; Διότι, τελικά, ο φιλόσοφος σκέφτεται πάντα για κάτι [...] Ο φιλόσοφος σκέφτεται την εμπειρία του και τον κόσμο του. Πώς θα μπορούσε να του δοθεί το δικαίωμα να λησμονήσει τι λέει η επιστήμη για την ίδια αυτή εμπειρία και για τον ίδιο αυτόν κόσμο;» (Merleau-Ponty, 2005: 138 & 2009: 162-163 / 1964: 101-102). Άλλωστε «οι επιστήμες αποκρυπτογραφούν τα πάντα ή το επιθυμούν, αλλά εμείς δεν το μπορούμε άλλο! Πρέπει να βρούμε καταφύγιο, κι όχι αλλού παρά στα φλογισμένα με μεγαλοφυΐα σωθικά μας... Όχι, πλανώμαι, όχι να βρούμε καταφύγιο, αλλά να ανακαλύψουμε ένα απόσκιο δροσερό και καυτό, που θα' ναι δημιούργημά μας» (Genet, 2015:41). Το απόσκιο αυτό το βρίσκουμε στη σκέψη του Merleau-Ponty ο οποίος «προσφέρει μια μέθοδο για την επιστροφή στο σώμα μέσω των πόρων του σώματός μας και των διαφόρων ειδών βιωματικών γνώσεών τους» (Neimanis, 2017: 44), καθώς εμείς ασκούμε την τέχνη μας με ένα είδος προαισθήματος για τη ζωή και παρεμβαίνουμε στο πώς είναι αλλά και στο πώς λειτουργεί, τελικά, ο κόσμος για εμάς.

#### **1.4 Φιλοσοφία της τέχνης στο έργο του Merleau-Ponty**

Η τέχνη είναι για τον Merleau-Ponty το όχημα των οντολογικών ώσεων προκειμένου να φτάσει στην έκφραση και στο πώς αυτή αναδύεται και κλιμακώνεται προκειμένου από πρωτογενής έκφραση του σώματος να γίνει λόγος που «θα μας επιτρέψει να ξαναβρούμε τον κόσμο στον οποίο ζούμε και τον οποίο, όμως, είμαστε πάντοτε επιρρεπείς να ξεχάσουμε [...] κάτω από το ίζημα της γνώσης» (Merleau-Ponty, 1948: 39, 93). Η αναζήτηση της έκφρασης της αντιληπτικής ώσμωσης ανθρώπου και

κόσμου γίνεται για τον Γάλλο φιλόσοφο 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).

Μέχρι το τέλος της ζωής του, τότε που κατέρρευσε ξαφνικά στο γραφείο του -ένα μαγιάτικο βράδυ του 1961- διαβάζοντας τη *Διοπτρική* του Descartes, ο Merleau-Ponty δεν σταμάτησε ποτέ να στοχάζεται πάνω στην όραση και την οντολογία της (Lefort, 2012: xvii & Jay, 1993: 325). Βασική επιδίωξη της μερλωποντιανής φαινομενολογίας είναι να μας κάνει να *δούμε* αυτό που κοιτάζουμε και να διερωτηθούμε τι σημαίνει *βλέπω* (Μουρίκη, 2009: 409), αναγνωρίζοντας την όραση ως έναν 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). Η μερλωποντιανή φαινομενολογία μας καλεί να υπερβούμε «τη συνηθισμένη, συγκροτημένη όψη του κόσμου, και να επιτύχουμε το ανάλογο της πρωτοταγούς αντίληψής του» (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 146). Εμείς που βλέπουμε δεν μπορεί να είμαστε ξένοι προς τον κόσμο που κοιτάζουμε<sup>19</sup> προσπαθώντας ως αδέσμευτο και ασώματο βλέμμα να βρούμε τον δρόμο μας με το καρτεσιανό μαστούνι (Merleau-Ponty, 1968: 134). Η σχέση μας με τα πράγματα είναι υπαρκτική, οιονεί απτική. Ως σώματα φορείς ορατότητας, συνδεόμαστε οντικά και δημιουργικά με τον ομοούσιο κόσμο σε ένα δυναμικό πεδίο ύπαρξης, όπου ο τόπος επαφής της συνείδησης με τον κόσμο είναι το σώμα. Στο πλαίσιο αυτό η -οντολογικής σύλληψης- όραση για τον Merleau-Ponty χαρακτηρίζει το όλον του τρόπου μας να βιώνουμε τον κόσμο και να υπάρχουμε σε αυτόν ως σώμα αδιαχώριστα από το πνεύμα, επειδή μερλωποντιανά το ανθρώπινο πνεύμα δεν μπορεί να υφίσταται ως οντότητα αποκομμένη από τη σωματικότητα. Μερλωποντιανά «υπάρχει ένα σώμα του νου και ένα μυαλό του σώματος και ένα χίασμα μεταξύ τους» (Merleau-Ponty, 1968: 256). Άλλωστε, όπως σημειώνει και ο ποιητής «και το πνευματικό ακόμα δημιούργημα τη ρίζα του την έχει στο σαρκικό, *μια* είν' η φύση τους: το έργο του πνεύματος είναι σα μια απαλότερη, πιο μυστηριακή, πιο γητεμένη, πιο «αιώνια» επανάληψη της σωματικής ηδονής» (Rilke, 2019: 46-47).

---

<sup>19</sup> «Δεν ήρθες σ' αυτό τον κόσμο. βγήκες από αυτόν, σαν κύμα που αναδύεται από τον ωκεανό. Δεν είσαι ξένος εδώ πέρα» [Alan Wilson Watts, στο: Suzuki, N. (2023). *Γκάνμπατε. Αν δεν μπορείς να σταματήσεις το κύμα, γίνε το κύμα!* (μτφ. Τ. Σπερελάκη), (σελ. 24). Αθήνα: Πατάκης]

Στα ιδιαιτέρως 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 η συνήχιση της σκέψης του Γάλλου φιλοσόφου από τη φαινομενολογία της αντίληψης (με το ομώνυμο έργο, 1945) προς μια οντολογία θεμελιωμένη στην όραση και την ορατότητα (έως το ανολοκλήρωτο *Το Ορατό και το Αόρατο*, 1961). Ο Merleau-Ponty 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 Merleau-Ponty -ένας «αληθινά μεγάλος φιλόσοφος, ο τελευταίος στη Γαλλία πριν από τον γίγαντα Ντεριντά» (Althusser, 1992: 210)- 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, καθιστώντας την πράξη της αντίληψης διεργασία έκφρασης (Merleau-Ponty, 1992: 109). Το δοκίμιο *Η αμφιβολία του Σεζάν* είναι μια οιονεί ανθρωπολογική πρόταση για το πώς να διάγουμε τον βίο μας μέσα στον κόσμο (Merleau-Ponty, 1991: 64), απαλλαγμένη ωστόσο 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 Merleau-Ponty, η ζωγραφική είναι η γέννηση του ορατού και η έλευση του αοράτου, καθώς μέσω αυτής το αόρατο αξιώνει οντολογική βαρύτητα, 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 Merleau-Ponty, 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 (Merleau-Ponty, 1968: 29) 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 & Merleau-Ponty, 1968: 257). Η όραση προσεγγίζει και πλησιάζει τα πράγματα ωθώντας το σώμα σε *κίνηση προς*, καθιστώντας το όχι απλώς ένα χωρικό δεδομένο, αλλά ένα *σύμπλεγμα όρασης και κίνησης* (Merleau-Ponty, 1991: 66) όπου «οι κιναισθητικές εμπειρίες, κατά τις οποίες η κίνηση του σώματος εν συνόλω, καθώς και οι επί μέρους κινήσεις των μελών μέσα στον χώρο, συνδυάζονται με το αντιληπτικό ενέργημα -αλλά και με τη συνείδηση- με σκοπό να μας δώσουν μια όσο το δυνατόν πληρέστερη εικόνα του αντικειμένου [αποτελώντας έτσι] μια απόδειξη συνάφειας του υποκειμένου και του κόσμου» (Πολλάτος, 2016: 93).

#### **1.4.1 Η συνάντηση του καλλιτέχνη με τον κόσμο**

Ο καλλιτέχνης συνδιαλέγεται με τα πράγματα και τον κόσμο από τον 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 οιστρηλατείται και εκφράζεται μέσω της ακατανίκητης ανάγκης για δημιουργία. Άλλωστε, «ένα έργο τέχνης είναι άξιο μόνο σαν ξεπηδάει από μian ανάγκη» (Rilke, 2019: 21).

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 αναβλύζει αείροα, επειδή τα ίχνη του χεριού του στο έργο αφορούν στη λογική της όρασης. 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 μας δίδεται νατουραλιστικά από τους ίδιους τους αστερισμούς. Όπως έγραψε και ο 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 μας απευθύνονται φυσιογνωμικά και μπορούμε να τους διακρίνουμε ως τέτοιους, όπως ακριβώς τους διέκριναν ως τέτοιους και οι αρχαίοι αστρονόμοι. Διαβλέπουμε τη μορφή τους να αναβλύζει και βάση αυτής ονοματίζουμε τον σχηματισμό τους (Merleau-Ponty, 1964: 48), 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 -ανειδωτού 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. Το κινούμενο σώμα του καλλιτέχνη «μετέχει του ορατού κόσμου, αποτελεί ένα μέρος του κόσμου τούτου και ακριβώς εξαιτίας αυτού του γεγονότος μπορεί να το κατευθύνει μέσα στο ορατό» (Merleau-Ponty, 1991: 66) ως έκφραση του ανεπεξέργαστου πλούτου και των βουβών νοημάτων του προαναστοχαστικού του κόσμου. Ο καλλιτέχνης μπορεί να δημιουργεί σε μια κατάσταση έκστασης «και η ελληνική λέξη *έκστασις* σημαίνει ακριβώς την εκτός εαυτού στάση. Μα τότε πού είναι ο καλλιτέχνης, κατά τη διάρκεια αυτών των δημιουργικών στιγμών, εάν βρίσκεται έξω από τον εαυτό του; Η απάντηση είναι πολύ απλή: βρίσκεται μέσα στο έργο του» (Zweig, 2013: 30). 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 -για 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) μας 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.

#### 1.4.2 Ο σεζανικός κόσμος

Ο Merleau-Ponty 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 αζεδιάλυτα πνευματική η οποία αντί «να μας φέρνει αντιμέτωπους με τον κόσμο [...] μας περικλείει στη σάρκα του κόσμου» (Pallasmaa, 2022: 18). Το μάτι είναι αυτό που συγκλονίζεται και έλκεται από τις άορατες διαστάσεις ενός προσωπικού τρόπου επαφής του με τον κόσμο, η οποία είναι ήδη παρούσα ως ορυκτό 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).

Ο Paul Cézanne ζούσε με τη ζωγραφική· ήθελε να πεθάνει ζωγραφίζοντας (Cézanne στο: Gasquet, 1991: 224 & Gasquet, 1991: 91). Για τον Merleau-Ponty, ο Cézanne «σκεφτόταν με τη ζωγραφική» (Merleau-Ponty, 1991: 94). Ζωγραφίζοντας ασκούσε τον τρόπο του να υπάρχει και 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 Cézanne 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 Cézanne 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. Μια πλήρης μορφή ύπαρξης το νόημα της οποίας, εντός χώρου και χρόνου, είναι η ίδια η τροχιά της. Το νόημα αυτό δεν αντλείται από κάπου ούτε προϋπάρχει 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 Cézanne 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 Cézanne 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<sup>20</sup>. Σε μια σχέση αμοιβαίας συγκρότησης με τον κόσμο και τα πράγματα, εκδήλωνε στάσεις, συμπεριφορές και χειρονομίες οι οποίες είχαν απορροφήσει τον από 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 Cézanne αναβίωσε τη φαινομενική δόνηση του κόσμου. Κάθε πινελιά, έλεγε, πρέπει να ανταποκρίνεται σε μια ζωντανή ανάσα (Cézanne στο: Gasquet, 1991: 212). Επιχείρησε να αποδώσει την ακτινοβολία του πράγματος η οποία -ως πλεόνασμα φωτός- ανάβλυσε από μέσα του δίνοντας, έτσι, μιαν εντύπωση στερεότητας και υλικότητας<sup>21</sup>. Ωστόσο, η πλήρης και συγχρόνως δυναμική πραγματικότητα για τον Cézanne δεν ήταν αυτές καθαυτές οι εντυπώσεις,

---

<sup>20</sup>Στο Φαράγγι Bandiagara στο Μάλι, νότια της Σαχάρας, οι Ντογκόν «επαναλαμβάνουν φάσεις της περίπλοκης κοσμογονίας τους σε κάθε καθημερινή τους πράξη, κι έτσι συνεχίζουν κάθε μέρα τη δημιουργία του κόσμου. Ο κόσμος τους δημιουργείται αδιάλειπτα: βρίσκεται πάντα εν τη γενέσει, σε έναν θείο ενεστώτα χρόνο του γίνεσθαι» (Pallasmaa, 2021: 201).

<sup>21</sup>Θέλοντας ο Sartre να δείξει την υλικότητα των καλλιτεχνικών τεχνικών, γράφει για τη Σταύρωση του Jacopo Tintoretto (1565) «αυτήν την κίτρινη σχισμή του ουρανού πάνω από τον Γολγοθά ο Τιντορέττο δεν τη διάλεξε για να *σημάνει* την αγωνία, ούτε για να την *προκαλέσει*: είναι αγωνία και ταυτόχρονα κίτρινος ουρανός. Όχι ουρανός αγωνίας ούτε αγωνιώδης ουρανός: είναι μια αγωνία αντικειμενοποιημένη, μια αγωνία που γίνεται κίτρινη σχισμή του ουρανού...» (Pallasmaa, 2021: 190). Για τον Merleau-Ponty «το νόημα εκείνου του κίτρινου σκισίματος τ' ουρανού πάνω στον Γολγοθά [...] μένει δέσιμο του χρώματος [...] τον κατοικεί ή τον στοιχειώνει [...] παρά φανερώνεται απ' αυτόν» (Merleau-Ponty, 1992: 93).

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 Cézanne 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). Ακόμα και όταν έβρεχε έστηνε στο δωμάτιό του ένα still life προκειμένου να το σχεδιάσει. Ήταν «πιο πιθανό να τα καταφέρει χωρίς να τρώει παρά χωρίς να ζωγραφίζει» (Gasquet, 1991: 114). Κάθε φορά που ο Cézanne ζωγράφιζε, ψήλωνε όπως το δέντρο του ποιητή «που αδειλιαστο αψηφάει τις ανοιξιάτικες μπόρες, χωρίς να φοβάται μη δεν έρθει το καλοκαίρι. Το καλοκαίρι έρχεται. Έρχεται, όμως, μονάχα για κείνους που ξέρουν να προσμένουν, ξένοιαστοι και γαλήνιοι σα να' χανε μπροστά τους την αιωνιότητα» (Rilke, 2019: 34-35). Αυστηρά γράφοντας, δεν υπάρχει τελικά -σε κάποια καθαρή φέτα του χρόνου- το *κάθε φορά που ο Cézanne ζωγράφιζε*, επειδή η δημιουργική πράξη για εκείνον άρχιζε χωρίς ποτέ να έχει πραγματικά τελειώσει. Η ζωγραφική για τον Cézanne 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). Την ημέρα της κηδείας της μητέρας του βρισκόταν, όπως έλεγε, *sur le motif* μπροστά στο αντικείμενο που θα ζωγράφιζε προκειμένου να εκφράσει το πένθος του (Gasquet, 1991: 82). Ο Cézanne «ακίνητος και βουβός μπροστά στο προσχεδιάσμά του [...] ήταν μια ανεκτίμητη παρουσία [η οποία] δεν υφίσταται στο ελάχιστο ως άνθρωπος παρά μόνο όταν σωπαίνει, νιώθει και κρίνει. Τότε ο πίνακάς του γίνεται πιο μεγάλος και από τη θάλασσα» (Saint-Exupéry, 2015: 101).

Υπό μερλωποντιανό πρίσμα, η δημιουργική πράξη είναι πραγματωμένη πρόθεση, έχοντας ήδη αρχίσει από την αντίληψη. 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. Πρόθεση και πράξη, σύλληψη και εκτέλεση, φόρμα και περιεχόμενο είναι αδιαχώριστες, όπως ακριβώς το

σώμα και το πνεύμα<sup>22</sup>, το σχέδιο και το χρώμα, ο σκοπός και το μέσο, το ίδιο το πράγμα και η πυκνή, *ομιλούσα ατμόσφαιρά* του πίσω από την οποία το ξαναβρίσκει, για τον Merleau-Ponty, η σεζανική ζωγραφική (Merleau-Ponty, 1991: 38, 32 & 2004: 96-97). Κάθε κίνηση με το πινέλο, κάθε χειρονομία του Cézanne στον καμβά, εκφράζει ό,τι υπάρχει ήδη μέσα σε *αυτή* την κίνηση και σε *αυτή* τη χειρονομία, αυτοπαρουσιάζοντας τον ίδιο τον Cézanne ως φυσιογνωμία απευθυνόμενη στον κόσμο (Merleau-Ponty, 1964: 57 & Cézanne, στο: Gasquet, 1991: 214). Η δημιουργική ορμή του ήταν αυτή 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 μας 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 Merleau-Ponty 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 ουσιαστικά 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 -ανείδωτο μέχρι εκείνη τη στιγμή- έργο. Είναι αυτή η -εμμενής στην υλικότητα- *ιερότητα* η οποία -μακριά και έξω από κάθε θρησκευτική αναφορά- «διαφεύγει κάθε νοητικού ορισμού, είναι περισσότερο άπιαστη από την ίδια την ύπαρξη [...] είναι παράδοξο, ταυτόχρονα πανάρχαιο και πάντα νέο, κοντινό και απρόσιτο, οικείο και αποξενωμένο· είναι αυτό που βρίσκεται κλεισμένο στον εαυτό

---

<sup>22</sup>Ο Piet Mondrian έλεγε πως «στη ζωή, μερικές φορές, το πνεύμα υπερτονίζεται σε βάρος του σώματος, ενώ μερικές φορές, επίσης, ασχολείται κανείς με το σώμα παραμελώντας το πνεύμα. Ομοίως, στην τέχνη, το περιεχόμενο και η μορφή έχουν εναλλάξ τονιστεί υπερβολικά ή παραμεληθεί υπερβολικά, επειδή η άρρηκτη ενότητά τους δεν έχει γίνει σαφώς αντιληπτή» (Mondrian, στο: Herbert, 2000: 194). Άλλωστε, κάθε πνευματικό δημιούργημα «τη ρίζα του την έχει στο σαρκικό, *μία* είν' η φύσης τους· το έργο του πνεύματος είναι σα μια [...] πιο μυστηριακή, πιο γητεμένη, πιο «αιώνια» επανάληψη της σωματικής ηδονής» (Rilke, 2019: 46-47).

του, και αυτό που διαπερνά τα πάντα» (Haar, 2001: 80). Η ιερότητα αυτή είναι που λείπει από το έργο για να είναι αυτό που οφείλει να είναι: ένα είδος πληρότητας.

### **1.4.3 Η τέχνη ως διέξοδος προς το άρρητο**

Η τέχνη είναι μια διαδικασία έκφρασης, η διέξοδος προς το άρρητο. Είναι ο τόπος της ανθρώπινης ύπαρξης όπου ο κόσμος -ως οιονεί εαυτός- μας ζητά ανταπόκριση κάθε φορά που μετατρέπεται σε *θέαμα* πάντοτε εκπληκτικός, εμφατικά και σιωπηρά δοσμένος στο έργο τέχνης (Merleau-Ponty, 1991: 42, 46). 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 συνάντησής του με τον κόσμο. Συνάντηση κατά την οποία ο ζωγράφος βιώνει το προανθρώπινο *αίσθημα της ζένωσης* (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» επιζητώντας γύρω του και εντός του τον τρόπο πλέξης στο υφάδι του κόσμου. 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* -η ομιλία πριν εκφρασθεί- αποτελεί το υπόβαθρο της σιωπής κάθε ανθρώπινης εκφραστικότητας (Merleau-Ponty, 1991: 46).

### **1.5 Το εκφραστικό δημιουργήμα ως σωματική τροπικότητα**

Το έργο ως έργο τέχνης και συγχρόνως ως αντανάκλαση του εαυτού του είναι το γεγονός της σημασιογένεσης. Το γεγονός -σε τελική ανάλυση- μιας αυτοεξεταζόμενης κοσμοανάδυσης που φανερώνει μυστικά του κόσμου. Τα έργα τέχνης οφείλουν τη γέννηση και την αιώνια γένεσή τους στην κατακλυσμιαία έκρηξη της πρωτογενούς έκφρασης, η οποία έχει έναν χαρακτήρα επείγοντος. 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). Με άλλα λόγια, η πρωτογενής έκφραση είναι μια νοηματική πλημμυρίδα που καταλήγει σε υπαρκτική υπερχειλίση. 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» (Merleau-Ponty, 1991: 47), σαν φυλαχτό. Ζητώντας ανθρώπινα μάτια για να μπορεί μπροστά τους κάθε φορά να ολοκληρώνεται, μας 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 Merleau-Ponty μας 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 συμβατική ταυτοποίηση ενός αντικειμένου. Ο κόσμος μάς κάνει τον εαυτό του ορατό, μας συστήνεται. Η απόκρισή μας σε αυτή τη χειρονομία είναι το *αυτοεικονιστικό* έργο τέχνης ως αυτοτελές υπαρκτικό γεγονός (Merleau-Ponty, 1991: 100). 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 κατακαθίζει 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* 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 το 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» με τη μορφή έργων τέχνης (Merleau-Ponty, 1991: 111). 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 «φέρνει μαζί το σώμα του» (Valéry, στο: Merleau-Ponty, 1991: 66) και μέσω της αναπαράστασης ανασυστήνει τον κόσμο, αρτιώνοντάς τον όχι καλύτερα αλλά πληρέστερα σε κάθε δημιούργημά του που 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. Άλλωστε, όπως αναρωτιέται και ο Merleau-Ponty, «πού να βάλουμε το όριο μεταξύ



σώματος και κόσμου από τη στιγμή που ο κόσμος είναι σάρκα;» (Merleau-Ponty, 1968: 138).

Μέσω της σωματικότητας 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 -όπως, άλλωστε, και της φιλοσοφίας- αφορά στην αμφισβήτηση του εαυτού της για τον εαυτό της (Merleau-Ponty, 1968: 103), στοχεύοντας σε έναν υλικό τρόπο οικείωσης του αοράτου. Έναν τρόπο *μυστικό και πυρετώδη* ο οποίος απευθύνεται στη σχέση του με τον κόσμο και, τελικά, στη σχέση του με τον ίδιο του τον εαυτό (Merleau-Ponty, 1991: 75). Αν, μέσω της δημιουργικής έκφρασης, δεν φιλοδοξούμε να βρούμε εκ νέου τον εαυτό μας στις πυκνές βιωματικές και σωματικές του ποιότητες, τότε δεν καταφέρνουμε να μετουσιώσουμε τον κόσμο σε αυτοεικονιστικό 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 του καλλιτέχνη (Merleau-Ponty, 1991: 41). 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<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup>«Γύρω στα 1955, μια προνόμφη θα έσκαγε, είκοσι πέντε πεταλούδες σε σχήμα *in-folio* θα δραπέτευαν από μέσα, φτερουγίζοντας με όλες τους τις σελίδες για να εγκατασταθούν σε ένα ράφι της Εθνικής Βιβλιοθήκης. Οι πεταλούδες αυτές θα ήμουν εγώ. Εγώ: είκοσιπέντε τόμοι, δεκαοχτώ χιλιάδες

## 1.6 Η φωτογραφία στο έργο του Merleau-Ponty

Ο Merleau-Ponty στο δοκίμιό του *Το μάτι και το πνεύμα* (1960) εκφράζει καχυποψία απέναντι στη φωτογραφία, καθώς «εξακολουθεί να μην μπορεί να πει ότι η σχέση του ματιού με το ορατό, που είναι η σχέση του Είναι με τον εαυτό του [...] βρίσκει την έκφρασή της στον Cézanne ή τον Giacometti, χωρίς να απαξιώνει άλλους πειραματισμούς» (Lyotard, 1993: 331). Ο Γάλλος φιλόσοφος δεν εξετάζει, όπως - πιθανά- θα περιμέναμε, τη φωτογραφική διαδικασία ως αντιληπτική διαδικασία εκδήλωσης υπαρκτικής εξωστρέφειας ή ως τον κατεξοχήν τρόπο σωματικής ύπαρξης. Κρίνει το αποτέλεσμα δυσπιστώντας σχετικά με τη δυνατότητα αναπαραγωγής της κίνησης λόγω «παγώματος» του χρόνου στα στιγμιότυπα. Πώς μπορεί, ωστόσο, να γίνει κατανοητή η έννοια της κίνησης και πώς σχετίζεται με τη φωτογραφία;

Ο Merleau-Ponty εξετάζει το πώς, ενώ έχουμε εμπειρία της κίνησης, όταν τη σκεφτόμαστε με σαφήνεια δεν κατανοούμε πώς μπορεί να ξεκινήσει για εμάς και να μας δοθεί ως φαινόμενο (Merleau-Ponty, 2016: 459 / 2005: 313). Ο φιλόσοφος φαίνεται να αναπτύσσει μια προσέγγιση σύμφωνα με την οποία η κίνηση γίνεται κατανοητή ως ύφος και όχι ως ιδιότητα. Πιο συγκεκριμένα αναφέρει ότι «για παράδειγμα, το πουλί που διασχίζει τον κήπο μου δεν είναι τίποτε άλλο, την ίδια εκείνη στιγμή της κίνησης, από μια γκριζωπή δύναμη πετάγματος, και γενικά θα δούμε ότι τα πράγματα προσδιορίζονται πρωτίστως από τη «συμπεριφορά» τους και όχι από στατικές «ιδιότητες». Δεν είμαι εγώ που αναγνωρίζω σε κάθε σημείο και σε κάθε στιγμή της τροχιάς το ίδιο πουλί που προσδιορίζεται από ρητούς χαρακτήρες, είναι το πουλί με το πέταγμά του που φτιάχνει την ενότητα της κίνησής του, εκείνο είναι που μετατοπίζεται, αυτή η φτερωτή αναταραχή που είναι ακόμα εδώ είναι ήδη εκεί κάτω με ένα είδος πανταχού παρουσίας, όπως ο κομήτης και η ουρά του» (Merleau-Ponty, 2016: 467-468 / 2005: 320-321). Βάσει αυτού ο Merleau-Ponty εντοπίζει στο φαινόμενο της κίνησης χρονικούς και χωρικούς υπαινιγμούς, καθώς για εκείνον η κίνηση είναι διακύμανση της πρωταρχικής χωρικότητας, αφού δεν μπορεί να (καθ)οριστεί ως αλλαγή θέσης. Σε μια τέτοια περίπτωση, η προτεραιοποίηση του χώρου θα ήταν εμφανής έναντι μιας κίνησης που συνδέεται, σε τελευταία ανάλυση,

---

σελίδες κειμένου, τριακόσιες γκραβούρες από τις οποίες μια προσωπογραφία του συγγραφέα. Τα κόκαλά μου από δέρμα και χαρτόνι, η σάρκα μου περγαμηνή μυρίζει κόλλα και μούχλα [...] Ξαναγεννιέμαι, γίνομαι επιτέλους ολοκληρωμένος άνθρωπος [...] Με πιάνουν με τα χέρια τους, με ανοίγουν, με απλώνουν στο τραπέζι, με ισιώνουν με την παλάμη τους και, μερικές φορές με κάνουν να τρίξω. Αφήνομαι και μετά ξαφνικά σπινθηροβώ...» (Sartre, 2021: 233-234 / 1964: 194-195).

με την αντίληψη και το να είμαστε στον κόσμο. Ο ύστερος Merleau-Ponty μετατοπίζει το ενδιαφέρον του από ό,τι γίνεται αντιληπτό στην ίδια τη στιγμή του αντιλαμβάνεσθαι, σημειώνοντας πως «η όραση δεν αποτελεί έναν ορισμένο τρόπο σκέψης, ούτε και αυτοπαρουσία: είναι το μέσον εκείνο που μου επιτρέπει να απουσιάζω από τον ίδιο μου τον εαυτό» (Merleau-Ponty, 1991: 107). Αντιλαμβάνομαι «σημαίνει βλέπω να αναβλύζει από μια συνομάδωση δεδομένων ένα εμμενές νόημα» (Merleau-Ponty, 2016: 71 / 2005: 26) καθώς εισδύω στο βάθος του κόσμου ωθούμενη από μια αέναη κίνηση (Barbaras, 2000: 86). Οι φωτογραφίες, ως στιγμιαίες εικόνες τόσο για τον Rodin όσο και για τον Merleau-Ponty, «απολιθώνουν αυτή 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 Rodin- 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 Merleau-Ponty, «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 Merleau-Ponty δια-κρίνει «έναν ζηνώνειο 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 Merleau-Ponty 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 μερλωποντιανά 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<sup>ου</sup> αιώνα, κυριαρχούσε η άποψη πως όταν καλπάζει το άλογο πατάει πάντοτε με δύο τουλάχιστον πόδια στη γη. Περί τα 1870 ο Άγγλος φωτογράφος Eadweard J. Muybridge ανατρέπει τα δεδομένα της εποχής. Σκηνοθετώντας μια ευθεία με φόντο λευκά πανιά για να κερδίσει περισσότερο ανακλώμενο φως, τοποθετεί 12 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 κάτω από τον κορμό του ζώου, στηρίζοντας, κατευθύνοντας και ωθώντας το σώμα του. Η έννοια του όρου «αλήθεια στη φύση» αποδυναμώθηκε καθώς «αυτό που ήταν αληθινό δεν μπορούσε πάντα να φανεί και αυτό που μπορούσε να φανεί δεν ήταν πάντα αληθινό» (Scharf, 1974: 212). Άλλωστε, κανείς δεν φάνηκε να είναι προετοιμασμένος για μια μηχανή που θα άλλαζε τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται, τελικά, και το ίδιο τους το σώμα<sup>24</sup> (Kevles, 1997:16). Κάποια χρόνια νωρίτερα, το 1821, ο 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 Gericault ζωγράφισε τη στιγμή της αιώρησης με τα πόδια των αλόγων να

---

<sup>24</sup>Αναφορικά με το πώς αποτυπώνονται -ιστορικά και κοινωνικά- στις φωτογραφίες όχι τόσο το μεμονωμένο σώμα, αλλά συγκεκριμένα σώματα κοινωνικών ομάδων, καθώς και οι σχέσεις εξουσίας μεταξύ τους, σε ένα πλαίσιο ταξινόμησης, κατηγοριοποίησης, φетиχοποίησης και παραγωγής επιθυμίας, δεσ: Wells, L. (2004). The subject as object. Photography and the human body. In L. Wells (Eds.), *Photography: A Critical Introduction* (pp.161-192). London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.

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, είναι δύσκολο να πιστέψουμε πως ο Gericault, ως δεινός ιππέας, 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 Gericault μαθήτευσε στο ατελιέ του Vernes, ο οποίος είχε ήδη ζωγραφίσει ρεαλιστικούς καλπασμούς αλόγων. Γιατί, λοιπόν, ο Gericault 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 Cézanne, να φτιάξει «ένα κομμάτι της φύσης» (Merleau-Ponty, 1991: 33) αποδίδοντας στον καμβά την εντύπωση της ταχύτητας και της ορμής του καλπασμού. Για τον Merleau-Ponty τα άλογα του Gericault 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 Gericault συνέλαβε το γόνιμα 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 Gericault και όπως εκείνος υπήρξε προς αυτά. Για τον Merleau-Ponty τα φαινόμενα και η ζώσα παλμικότητα των φαινομενικοτήτων είναι το *λίκνο των πραγμάτων* των οποίων ο ζωγράφος *διαρρηγνύει το δέρμα* προκειμένου να τα αποκαλύψει όχι ως μοναδιαία αντικείμενα θετικά γνώσιμα, αλλά ως ανείπωτους και επικείμενους συσχετισμούς (Merleau-Ponty, 1991: 43, 100). Το μεγάλο στοίχημα στο οποίο η φωτογραφία δεν μπορεί ποτέ -κατά τον Merleau-Ponty- να ανταποκριθεί είναι η αναβιωτική μέθεξη μεταφοράς της κίνησης και της παλμικότητας των πραγμάτων σε μια στατική επιφάνεια. Ακόμη και ο Kafka 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). Μερλωποντιανά η φωτογραφία

«καταστρέφει την υπέρβαση, τον προορισμό, τη “μεταμόρφωση” του χρόνου» (Merleau-Ponty, 1991: 107), τα οποία η ζωγραφική καθιστά ορατά<sup>25</sup>. 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) (Merleau-Ponty, 1991: 67) τον οποίο καταστρέφει η φωτογραφία με την αυταπάτη του τετελεσμένου, καθώς βρίσκεται ενάντια στον χρόνο εμποδίζοντάς τον να αυτοφανερωθεί. Μοιάζει με τραγική ειρωνεία. Έναν χρόνο μετά τον θάνατο του Merleau-Ponty γυρίστηκε η ταινία “La Jetée” του Chris Marker, ενός εκ των σημαντικότερων εκπροσώπων της «αριστερής όχθης» της Nouvelle Vague και του Cinéma vérité. Μια ταινία διάρκειας 29 λεπτών, αποκλειστικά φτιαγμένη από stills· ακίνητες, δηλαδή, εικόνες που διαδέχονται η μία την άλλη ως στοχασμός πάνω στο πέρασμα του χρόνου. Η μοναδική κινούμενη εικόνα της ταινίας είναι μια αδιόρατη και ανεπαίσθητη κίνηση των βλεφάρων της γυναίκα της ανάμνησης ως έκφραση μιας στιγμής κατά την οποία «ο αενάως ακίνητος κυκλικός χρόνος διακόπτεται» (Κουσουρή, 2020).

### 1.6.1 Husserl, Heidegger, Sartre: μια σταχυολόγηση

Τόσο ο Edmund Husserl όσο ο Martin Heidegger και ο Jean-Paul Sartre έχουν ασχοληθεί με τη θεωρία των εικόνων και το φαινόμενο της φωτογραφίας ως απεικόνισης από τη σκοπιά, ωστόσο, του θεατή στο πλαίσιο της συζήτησης για τη φαντασία (Cheung, 2010: 259), χωρίς κάποιος από τους τρεις φιλοσόφους να στοχεύει σε μια θεωρία της φωτογραφίας.

Οι παρατηρήσεις του Husserl σχετίζονται με τη διαμάχη της εποχής σχετικά με τη φύση του φωτογραφικού μέσου και το εάν, τελικά, μπορεί η φωτογραφία να θεωρηθεί τέχνη. Η σκηνοθετημένη -με ηθοποιούς- φωτογραφία του Henry Peach Robinson με τίτλο *Fading Away* (1848), η κριτική του Charles Baudelaire (Salon του 1859) σχετικά με τον αυτοματοποιημένο μοντερνισμό του φωτογραφικού μέσου ως προς την πιστή αντιγραφή της πραγματικότητας και, συνακόλουθα, τον παράλογο ενθουσιασμό του «ειδωλολατρικού πλήθους» (Baudelaire, 2005: 116-123), καθώς -επίσης- ο Πικτοριαλισμός (1885) ως το πρώτο αισθητικό ρεύμα στην ιστορία της

---

<sup>25</sup>Ο Vincent Van Gogh επιλέγει να χρησιμοποιήσει τις λαδομπογιές του στον καμβά προκειμένου να καταστήσει ορατή σε εμάς την αντίληψή του για τη μητέρα του. Σε αντίθεση με το φωτογραφικό της πορτραίτο, το ζωγραφικό πορτραίτο της μητέρας του φανερώνει για τον Van Gogh τον τρόπο βίωσής του, γι’ αυτό και -κατά δήλωσή του- το προτιμά έναντι της φωτογραφία της (γράμμα στον αδερφό του, 1888/N° 548).

φωτογραφίας, συντέλεσαν καταλυτικά στην απελευθέρωση της ζωγραφικής από τα δεσμά του ρεαλισμού, ανοίγοντας για τη νεότευκτη, τότε, πρακτική της φωτογραφίας νέες προοπτικές.

Στις διαλέξεις του 1904/05 ο Husserl εστιάζει την ανάλυσή του στο πώς η απεικονιστική σύλληψη ενός πράγματος διαφέρει -σε σχέση με τη φαντασία και τη μνήμη- από την αντίληψή του (Biceaga, 2010: 78). Εστιάζοντας, αρχικά, την προσοχή του στο χαρακτηριστικό *Knight, Death, and the Devil* (1513) του Albrecht Dürer (HuaII / 260-262 [224-226], §111), ο φιλόσοφος σημειώνει πως παρόλο που το ξύλο ως υλικό γίνεται αντιληπτό ταυτόχρονα με τη μορφή του ιππότη, δεν είναι αυτό το νόημα της σύλληψης, καθώς «αν κάποιος ερωτηθεί, τι βλέπεις; θα πει, έναν ιππότη (δηλαδή την επιφανειακή εικόνα), όχι ένα κομμάτι ξύλο. Το υλικό υπόβαθρο εξαφανίζεται μπροστά στο σκοπό ή το νόημα της παράστασης» (Buck-Morss, 1996: 367). Στο πλαίσιο αυτό ανέπτυξε τη θεωρία της συνείδησης των εικόνων (image consciousness) η οποία στη φωτογραφία προαπαιτεί τρία επίπεδα αντίληψης τα οποία σχετίζονται με ισάριθμους τύπους σύλληψης: την *αντιληπτική* ως physical image, τη *συγκροτητική* ως image subject και την *αισθητική* ως image object (Husserl, 1970: 21). Πιο συγκεκριμένα, αναφερόμενος στη φωτογραφία ενός παιδιού, το physical image αφορά στην υλικότητα της ίδιας της φωτογραφίας που την κρατάμε στα χέρια μας, την βάζουμε σε άλμπουμ και κάδρα, που μπορεί να διπλωθεί, να φθαρεί, να καταστραφεί, και η οποία -από μόνη της- δεν έχει μεν κάποια απεικονιστική λειτουργία, αλλά χωρίς αυτήν δεν μπορεί να προκύψει -για τον Husserl-η συνείδηση των εικόνων. Το image subject αναφέρεται στο υπαρκτό παιδί που απεικονίζεται στη φωτογραφία και το οποίο στάθηκε κάποτε μπροστά από τον φακό προκειμένου να φωτογραφηθεί. Τέλος, το image object, το οποίο εξαρτάται από το image subject<sup>26</sup>, είναι αυτό στο οποίο εστιάζουμε άμεσα, αυτόματα, σχεδόν αθέλητα την προσοχή και το αισθητικό μας ενδιαφέρον όταν κοιτάζουμε μια φωτογραφία. Είναι η φωτογραφική απεικόνιση του παιδιού· η εικόνα του, η οποία δεν εμφανίζεται απλώς, αλλά είναι σημαντική επειδή «φέρει μια νέα σύλληψη, ένα νέο χαρακτηριστικό καθώς συγχωνεύεται κατά κάποιο τρόπο με το πρωτότυπο» (Husserl, 1970: 31).

---

<sup>26</sup>Σχηματικά, ο Husserl εντοπίζει το image object στο physical image και το image subject στο image object, επειδή το δεύτερο ομοιάζει με το πρώτο (Biceaga, 2010: 83). Η επιμονή του Husserl πως η *ομοιότητα* ανήκει στην *ουσία* της θεωρία της συνείδησης των εικόνων αναγνωρίζεται -πλέον- ως προβληματική, καθώς αποκλείει πιθανές χρήσεις της φωτογραφίας σε επιστημονικούς κλάδους, όπως για παράδειγμα στην αστρονομία.

Ο Heidegger χρησιμοποιεί τη φωτογραφία για να εξηγήσει τις διαφορετικές έννοιες της λέξης *εικόνα* (Bild) όπως αυτή χρησιμοποιείται από τον Immanuel Kant. Στο πλαίσιο αυτό παραλληλίζει τη φωτογραφία με νεκρική μάσκα. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρει ότι η νεκρική μάσκα μας δείχνει πώς μοιάζει το πρόσωπο του νεκρού και πώς -ως τέτοια- μοιάζει γενικά κάθε νεκρική μάσκα. Ανάλογα, η φωτογραφία μας δείχνει πώς φωτογραφήθηκε κάτι αλλά και πώς -ως τέτοια- μοιάζει γενικά κάθε φωτογραφία (Heidegger, 1990: 66). Ωστόσο, η διαφορά για τον Γερμανό φιλόσοφο μεταξύ της νεκρικής μάσκας και της φωτογραφίας έγκειται στη φύση της φωτογραφίας ως αντιγράφου (Heidegger, 1990: 66).

Τέλος, ο Sartre εξετάζει τη φωτογραφία με τρόπο παρόμοιο με εκείνον του Husserl<sup>27</sup>. Στο βιβλίο του *Το Φανταστικό* αναφέρεται σε «τρεις διαδοχικές φάσεις πρόσληψης» της φωτογραφίας οι οποίες -ως αλληλοσυμπληρούμενες- μοιάζει να αποτελούν «μία και μόνη» (Sartre, χ.χ.: 45 / 2004: 19). Πιο συγκεκριμένα, η φωτογραφία αρχικά «φαίνεται σαν ένα ορθογώνιο χαρτί ειδικής ποιότητας και χρώματος, με σκιές και φωτεινά σημεία». Ταυτόχρονα γίνεται αντιληπτή «ως φωτογραφία ενός ανθρώπου που στέκει στο προαύλιο» και εμφανίζεται ως «η φωτογραφία “του Πέτρου”» (Sartre, χ.χ.: 45-46 / 2004: 19). Ο Sartre υποστηρίζει πως η φωτογραφία ενός προσώπου μοιάζει με το πρόσωπο που απεικονίζει και αυτή η *ομοιότητα*, σε συνδυασμό με τη γνώση για το φωτογραφημένο πρόσωπο, διεγείρει μια *κιναισθητική απόκριση* παρόμοια με εκείνη που θα υπήρχε με τη φυσική παρουσία του προσώπου που φωτογραφήθηκε (Webber, 2004: xvi).

Και οι τρεις φιλόσοφοι ασχολήθηκαν με τη φωτογραφία ως τελικό αποτέλεσμα μιας διαδικασίας, ωστόσο -όπως εύστοχα σημειώνει ο Κινέζος καθηγητής Cheung Chan Fai- η ίδια η φωτογραφική διαδικασία χρήζει περαιτέρω φαινομενολογικής διερεύνησης (Cheung, 2010: 260), αφού καθιστά ορατούς τόσο τους ποικίλους τρόπους με τους οποίους ο κόσμος παρακινεί το σώμα να ανταποκριθεί στα καλέσματά του, όσο και τους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους το σώμα υποδέχεται και αγκαλιάζει έναν κόσμο που δεν υπάρχει ως έννοια ή ως αφαίρεση, αλλά ως απτή και ψηλαφητή πραγματικότητα.

---

<sup>27</sup>Ο φιλόσοφος θεωρεί πως η φωτογραφία είναι διαφορετική από κάθε νοερή εικόνα, επειδή είναι και αντικείμενο σύλληψης και εικόνα (Cheung, 2010: 260). Καμία φωτογραφία δεν μπορεί να συγγέεται με ό,τι απεικονίζει ή δείχνει, καθώς αυτό έρχεται νοερά στη φαντασία του θεατή μέσω της ίδιας της φωτογραφίας (Webber, 2004: xiv).



## Κεφάλαιο II

### Προς μια φαινομενολογία του φωτογραφίζην

«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»

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

## 2.1 Η φωτογραφική πράξη ως χειρονομία φαινομενολογικής αμφιβολίας

Ο κόσμος είναι μέσα μας επειδή εμείς -ως ενσώματα όντα- είμαστε ο πιο απτός τρόπος της αποκάλυψής του. Μας προσφέρεται για να τον επανακαλύψουμε, αφού *δεν μπορεί να κάνει αλλιώς: θαμπωμένος κουλουριάζεται μπροστά μας* (Kafka, 2012: 58). Το θεμελιακό πρόταγμα επανάκτησης της επαφής μας με τον κόσμο γεννάει το ερώτημα της συνύφανσης μαζί του. Δεδομένου πως το να-είμαστε-στον-κόσμο *είναι* συνύφανση, το ερώτημα αυτό καταλήγει -τελικά- να είναι ένα ερώτημα για τον εαυτό μας. Όπως σημειώνει ο Merleau-Ponty «αν βρισκόμαστε κι εμείς οι ίδιοι σε διερώτηση στο ξετύλιγμα της ζωής μας [είναι] γιατί εμείς οι ίδιοι είμαστε μια μοναδική συνεχής ερώτηση, μια διαρκής επιχείρηση αποκάλυψης των εαυτών μας στους αστερισμούς του κόσμου και των πραγμάτων στις διαστάσεις μας» (Merleau-Ponty, 1968: 103). Στο πλαίσιο αυτό η φιλοσοφία, ως σπουδή στην *ανοιχτότητα* «αμφισβητεί τον εαυτό της για τον εαυτό της» (Merleau-Ponty, 1968: 103), παύει να μεταχειρίζεται την τέχνη «ως αντικείμενο μεταφυσικής θεώρησης, αλλά αντίθετα βλέπει σ' αυτήν το πρότυπο [...] της σχέσης μας με τον κόσμο: γιατί κάθε έργο είναι πρώτιστα, όπως και σε τελική ανάλυση, μια αδιάρρηκτη ενότητα της αίσθησης και του αισθητού» (Haar, 2001: 16). Μέσα από τη φαινομενολογική περιγραφή των πρωταρχικών εμπειριών της ενσώματης ύπαρξής μας, ιδίως μέσα από τη μερλωποντιανή σωματοκεντρική θεώρηση του αντιλαμβάνεσθαι και του εκφράζεσθαι, καλούμαστε να ασκήσουμε την τέχνη μας με ένα είδος προαισθήματος για τη ζωή παρεμβαίνοντας στο πώς είναι αλλά και στο πώς λειτουργεί, τελικά, ο κόσμος για εμάς. Άλλωστε, όπως σημειώνει ο Γάλλος φιλόσοφος, «ο σταθερός σκοπός μας είναι να φέρουμε στο φως την αρχέγονη λειτουργία μέσω της οποίας κάνουμε να υπάρχουν για μας ο χώρος, το αντικείμενο ή το εργαλείο και τα επωμιζόμαστε, καθώς και να περιγράψουμε το σώμα ως τον τόπο αυτής της ιδιοποίησης» (Merleau-Ponty, 2016: 277 / 2005: 178).

Υποστασιοποιώντας τον κοινό τόπο του εν δυνάμει στις άρρητες νοηματικές τους πυκνότητες, η φιλοσοφία και η τέχνη είναι από κοινού «σε μεγάλο βαθμό η έκφραση της έκπληξης για την εμμέθεια του εαυτού στον κόσμο [...], μια περιγραφή αυτού του παράδοξου και της διείσδυσης, καθώς και μια προσπάθεια να μας κάνει να δούμε τον δεσμό μεταξύ υποκειμένου και κόσμου [...] παρά μια εξήγηση» (Merleau-Ponty, 1964: 58). Στο πλαίσιο αυτό, σκοπός της τέχνης και της φιλοσοφίας είναι «να επαν-αισθητοποιήσουν και να επαν-ερωτικοποιήσουν τη σχέση μας με τον κόσμο [αφού]

το ζήτημα αφορά την ποιητική διάσταση της ζωής» (Pallasmaa, 2002: 156). Τη ρίζοσπαστικοποίηση του εν λόγω εγχειρήματος ανέλαβε η φιλοσοφία, αφού η αλήθεια της «δεν είναι αντανάκλαση μιας προϋπάρχουσας αλήθειας, αλλά, όπως στην τέχνη, πραγματοποίηση μιας αλήθειας» (Μουρίκη, 2009: 419). Υπό αυτό το πρίσμα η τέχνη, όπως και η φιλοσοφία, συνιστούν μιαν απόπειρα απόδοσης του βωβού, ανεπεξέργαστου νοήματος της εμπειρίας -όπως αυτό εγκυμονείται στην *ορατότητα του αοράτου*- σε έναν κόσμο αμφίσημο (Merleau-Ponty, 1968: 216). Το νόημα αυτό συνδέεται με τη σωματικότητα ως μορφή έκφρασης και χειρονομίας προς μια – πάντοτε ατελή- άρθρωση ενός κόσμου όπου, στο πλαίσιο της εναγώνιας προσπάθειας για την οντολογική αποκατάσταση του αισθητού και τη διάνοιξη νέων οριζόντων, *η βεβαιότητα είναι αμφιβολία* (Merleau-Ponty, 2016: 656 / 2005: 461). Μέσα σε αυτή την αμφιβολία, αλλά και πίσω από αυτή, *βρίσκεται κρυμμένο ό,τι πιο ουσιώδες* για του κατανόηση των έργων τέχνης (Freud, 1976: 22).

Στην προσπάθεια να αναδειχθούν νέες προσεγγίσεις όπου «η φιλοσοφία και η τέχνη [θα] νοούνται μαζί ως προς τη δυνατότητά τους να μας παρέχουν μια πρόσβαση στο Είναι» (Πολλάτος, 2016: 208), αναδεικνύεται μια «μυστική οικοδόμηση σχέσης (rapport) μεταξύ φωτογραφίας και φιλοσοφίας» (Cadava, 2014: 59). Αμφότερες, τέχνη και φιλοσοφία, αντλούν ζωή από ένα *φως* που συμπίπτει με τους όρους δυνατότητας του αναστοχασμού και της γνώσης, εν γένει (Cadava, 2014: 59). Στο πλαίσιο αυτό ο Paul Valéry σημειώνει, επίσης, πως υπάρχει βαθιά, οικεία και αρχέγονη συγγένεια μεταξύ του φωτός και της φιλοσοφίας, υποστηρίζοντας πως «οι φιλόσοφοι κάθε εποχής, οι θεωρητικοί της γνώσης [...] έχουν δείξει ιδιαίτερη προτίμηση στα πιο δημοφιλή φαινόμενα της οπτικής, τα οποία συχνά εκμεταλλεύονται με έξυπνο/οξυδερκή τρόπο προκειμένου να δείξουν τις σχέσεις της συνείδησης με τα αντικείμενά της» (Valéry, στο: Cadava, 2014: 185). Υπό το πρίσμα αυτό, η *ακτινοβολία του ορατού* αποτελεί διαχρονικό αίτημα τόσο για τη φιλοσοφία όσο και για τη φωτογραφία. 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). Ακριβώς για αυτόν τον λόγο δεσμευόμαστε να εξερευνήσουμε και να εκφράσουμε τη συνάντησή μας με τον κόσμο μέσω της φωτογραφικής πράξης, επειδή «η φωτογραφική πράξη είναι [...] μια χειρονομία “φαινομενολογικής αμφιβολίας”» (Flusser, 2015: 39 / 2000: 38). Στο πλαίσιο αυτό προκύπτει η ανάγκη για μια φιλοσοφία του φωτογραφίζην «σαν μια

αφετηρία για κάθε φιλοσοφία που έχει ως θέμα της τη σύγχρονη, καθώς και τη μελλοντική, μορφή της ανθρώπινης ύπαρξης [αφού μια τέτοια φιλοσοφία] είναι η μοναδική μορφή επανάστασης που μας έχει απομείνει» (Flusser, 2015: 76, 82 / 2000: 75, 82). Παραφράζοντας τον Φιλανδό καθηγητή Αρχιτεκτονικής Juhani Pallasmaa, είμαστε φωτογράφοι εξαιτίας «του γεγονότος ότι αυτή η τέχνη προσφέρει πολύ ουσιαστικές και εννοηματοωμένες δυνατότητες για να αγγίξεις τα όρια μεταξύ του εαυτού και του κόσμου, και να βιώσεις τον τρόπο με τον οποίο ενώνονται και συγχωνεύονται το ένα μέσα στο άλλο» (Pallasmaa, 2022: 154). Στο πλαίσιο αυτό το φωτογραφίζην μπορεί να φανερώσει την ενότητα πνεύματος, σώματος και κόσμου καθώς, επίσης, την έκφραση του ενός στο άλλο. Οι φωτογράφοι -όπως και οι φιλόσοφοι- μοιράζονται έναν συγκεκριμένο τρόπο ύπαρξης με τον κόσμο στον οποίο καλούνται να βιώσουν την εμπειρία της ύπαρξής τους ως ενσώματη καταστασιακή συνθήκη, καθώς «δεν υπάρχει άλλος τρόπος να έρθουμε σε επαφή με τον κόσμο παρά ανήκοντας στον κόσμο» (Sartre, 2007: 511 / 2011: 454). Με έναν τρόπο «το να είσαι στο φωτογραφικό σύμπαν σημαίνει πως βιώνεις τον κόσμο ως συνάρτηση των φωτογραφιών» (Flusser, 2015: 71 / 2000: 70). Υπό το πρίσμα αυτό, και δεδομένου πως τα τελευταία χρόνια παρατηρείται η κατίσχυση του ψηφιακού έναντι κάθε υλικότητας, η διάχυτη καθήλωση σε ένα ιδεατά ομοιογενές εικονιστικό περιβάλλον, μας επιβάλλει -μέσα από τις αποσιωπούμενες ελλείψεις του- να επιστρέψουμε σε εκείνη την αντιληπτική διαδικασία που συμβαίνει στην πράξη μέσα σε έναν συγκεκριμένο ορίζοντα και, τελικά, στον κόσμο (Merleau-Ponty, 1964: 12). Η διαδικασία αυτή δεν είναι άλλη από την αναλογική φωτογραφία ως άνοιγμα προς το βάθος του κόσμου μέσω του σώματος και της παρουσίας των πραγμάτων (Merleau-Ponty, 1968: 219).

Σε αντίθεση με την ψηφιακή διαδικασία παραγωγής εικόνων -κατά την οποία η όραση χάνει την πλαστικότητά της, καθώς υπόκειται σε κωδικοποίηση και υπαρκτική απίσχναση- η αναλογική φωτογραφία συνιστά την ευκταία οδό απόδρασης από την πλάνη αναγωγής του απτού και του ορατού σε κωδικευμένο νόημα. Το ρίζωμα της αναλογικής φωτογραφίας στον κόσμο δίνει έμφαση στην εμπειρία που βιώνεται ως ενσώματος τρόπος γνώσης του, αποτελώντας ένα είδος συντονισμού μαζί του, καθώς «ολόκληρη η λογική της σχέσης μας με τον κόσμο μπορεί να διαβαστεί [...] ως η λογική της φωτογραφίας [αφού] με την απώλεια και τον θάνατο πρέπει [...] να ζήσουμε αυτό που δεν μπορεί να βιωθεί» (Cadava, 2006: 34). Στο πλαίσιο αυτό το

φωτογραφίζην είναι η υπαινικτική και άρρητη λογική του κόσμου η οποία επικυρώνει -ως ώσμως- την πρωταρχική και αρχέγονη σχέση μας μαζί του. Άλλωστε η φωτογραφία δεν είναι απλώς ένα μέσο που επινοήθηκε τις πρώτες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα, αλλά -μάλλον- «ο πρωταρχικός τρόπος του κόσμου να μας αποκαλύπτεται, αποδεικνύοντάς μας ότι υπάρχει και θα μας ξεπερνά για πάντα» (Silverman, 2015: 15).

### 2.1.1 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 στιγμιότυπο θεωρείται ως βίαιη απόσπαση του αντικειμένου από το «χρονικό κύμα» (Merleau-Ponty, 2016: 554 / 2005: 386) και τη ρυθμική κίνηση του κόσμου, όμως πόρρω απέχει από *βαλσάμωμα στιγμής*<sup>28</sup> που μοιάζει να «διατηρεί τα θραύσματα της σαν έντομο σε κεχριμπάρι» (Wollen, 1984:108). 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, το αρνητικό του φιλμ δεν ενσωματώνει τη χρονική στιγμή. Εκφράζοντάς την στη βαθύτερη σημασία της, φαίνεται πως γίνεται το ίδιο *στιγμή* αποτελώντας, έτσι, 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 -κατά Barthes- *ζωντανή ακινησία* (Barthes, 1983: 72 / 1981: 49), η οποία «διαμέσου του ορίζοντα του άμεσου παρελθόντος και του εγγύς μέλλοντος [...] υπερνικά τον διασκορπισμό των στιγμών, είναι σε θέση να δώσει στο ίδιο το παρελθόν το οριστικό του νόημα και να επανεντάξει στην προσωπική ύπαρξη ακόμα και εκείνο το παρελθόν όλων των παρελθόντων» (Merleau-Ponty, 2016: 165 / 2005: 97). Είναι μια κίνηση εν στάσει, «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»

---

<sup>28</sup>Για μια συγκριτική προσέγγιση μεταξύ φωτογραφίας και ταρίχευσης/βαλσαμώματος, όσο και για έναν εξαιρετικά ενδιαφέρον παραλληλισμό μεταξύ φωτογραφίας και της ταξιδερμίας διαβάσουμε εδώ: Henning, M. (2006). *Skins of the Real: Taxidermy and Photography*. In B. Snæbjörnsdóttir & M. Wilson, *nanog: flat out and bluesome. A Cultural Life of Polar Bears* (pp. 136-147). Black Dog Publishing Ltd.

(Μαρκουλάτος, 2018: 162). Είναι ένα ίχνος στον χώρο ως «ατελεύτητη γονιμότητα καθεμιάς στιγμής του χρόνου» (Merleau-Ponty, 1992: 101). Κατά την κίνηση αυτή, το αντιληπτικό 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 Barthes έγραψε πως τα πρόσωπα που παριστάνονται σε ένα φωτογραφικό τύπωμα μπορεί να φαίνονται «καρφιτσωμένα, 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 Barthes 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 με κάνει να σπαράζω. 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 φυσιολογική- λεπτομέρεια η οποία αποτελεί την ικμάδα της ατελούς πληρότητας κάθε φωτογραφίας (Barthes, 1983: 64 / 1981: 43).

Ο Αμερικανός φωτογράφος Joel Meyerowitz έχει διατυπώσει πυκνά μια φράση-ναρκοπέδιο η οποία στοιχειώνει σαν φόβος παιδικός και την οποία αδυνατά προσωπικά να μεταφράσω: *it isn't in velvet and flowers only*. Ο Barthes 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 φυσιογνωμία 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<sup>29</sup>. Στα *Ημερολόγια Πένθους* έγραψε για τη φωτογραφία του Χειμερινού Πάρκου: «καταλαβαίνω τώρα πώς μπορεί μια φωτογραφία να καθαγιαστεί, να καθοδηγήσει. Δεν είναι η ταυτότητα που ανακαλείται, είναι, μέσω αυτής της ταυτότητας, μια σπάνια έκφραση» (Barthes, 2016: 239). Η ολική υπαρκτική φυσιογνωμία της μητέρας του επιβιώνει στη φωτογραφία του Χειμερινού Πάρκου ως υπαρκτικός, επίμονος αντίλαλος (Μαρκουλάτος, 2018: 58). Η αρτιφύης (επαν)ανάδυση της φυσιογνωμίας της, του φανερώνει τη -γειωμένη στην ύπαρξη- ουσία και αλήθεια του προσώπου αυτού, καθιστώντας έτσι τη φωτογραφία *θησαυρό ακτινών* (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 χαρακτηρισολογική 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 Barthes 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 όρασή* μας. 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 Barthes -και μόνο- ήταν *υπαρκτή*, επειδή έχει *κάτι* το οποίο εκπληγάζει οιονεί ενεργητικά από εκείνον και μπορεί να ανασυσταθεί εντός του<sup>30</sup>. Εξάλλου, τίποτε δεν μπορεί να υπάρξει, να δειχθεί ή να ειπωθεί με τρόπο λογικά αδιάβροχο. Ό,τι άλλο γνωρίζουμε εμείς για τη συγκεκριμένη

---

<sup>29</sup>Σε μια ραδιοφωνική του συνέντευξη, έναν χρόνο μετά τον θάνατο της μητέρας του, δήλωσε πως «σε τελική ανάλυση, αυτό που βρίσκω συναρπαστικό στις φωτογραφίες που γοητεύουν εμένα, είναι κάτι που πιθανόν έχει να κάνει με τον θάνατον [...] μια γοητεία αυτού που έχει πεθάνει αλλά παρουσιάζεται όπως θα ήθελε να είναι ζωντανό» (Barthes, στο: Batchen, 2009: 9).

<sup>30</sup>«20 Ιανουαρίου 1979 / Φωτογραφία της μαμάς όταν ήταν κοριτσάκι, παλιά -μπροστά μου, στο γραφείο μου. Μου αρκεί να την κοιτάξω, να αδράξω το *κάτι* της ύπαρξής της [...] για να περιβληθώ και πάλι, να βυθιστώ να κατακυριευτώ, να πλημμυρίσω από την καλοσύνη της» (Barthes, 2016: 245).

φωτογραφία αφορά στην υλικότητά της, η οποία σιγοψιθυρίζει την ιστορία του ανθρώπου που απεικονίζει και, ταυτοχρόνως, μας μαρτυράει την ιστορία της φωτογραφίας ως αντικειμένου: είναι παλιά, θαμνή, κολλημένη σε χαρτόνι, με φαγωμένες τις γωνίες της, σε χρώμα σέπια ξεθωριασμένο (Barthes, 1983: 95 / 1981: 67). Προς επίρρωση αυτού, και δεδομένου πως ο Barthes αφιερώνει το *Camera Lucida* στο *Φανταστικό* του Jean-Paul Sartre, αξίζει να σημειώσουμε πως για τον τελευταίο η φωτογραφία μπορεί να «φαίνεται σαν ένα ορθογώνιο χαρτί ειδικής ποιότητας και χρώματος, με σκιές και φωτεινά σημεία κατανεμημένα κατά ορισμένο τρόπο», αν -ωστόσο- αντιληφθούμε αυτή τη φωτογραφία «ως “φωτογραφία ενός ανθρώπου που στέκεται στο προαύλιο” το πνευματικό φαινόμενο είναι ήδη κατ’ ανάγκην άλλης υφής: το εμψυχώνει μια άλλη πρόθεση», κι αν -επιπλέον- αυτή η φωτογραφία «εμφανισθεί σαν η φωτογραφία “του Πέτρου”» βλέποντας πίσω από αυτήν, κατά κάποιον τρόπο, τον Πέτρο αυτό συμβαίνει επειδή *εγώ τον βλέπω εκεί*, εμψυχώνοντας «αυτό το χαρτόνι [με ένα] νόημα που δεν είχε ακόμη» (Sartre, χ.χ.: 45-46 / 2004: 19).

Επιστρέφοντας στη φωτογραφία του Χειμερινού Πάρκου, στη φωτογραφία-φυλαχτό, η μορφή του κοριτσιού συγκεντρώνει -στον σωματικό τρόπο με τον οποίο υπήρξε για τον Barthes- την ολότητα των χαρακτηριστικών της μητέρας του ως 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, ωστόσο η απουσία ως συνθήκη παρουσίας μας επιτρέπει να αναγνωρίσουμε την απουσία «ως συστατική στιγμή της φαινομενικότητας» (Πολλάτος, 2016: 111). Ο Barthes πενθεί την απώλεια μιας πραγματωμένης μορφής ύπαρξης<sup>31</sup>, όχι της απαραίτητης μα της αναντικατάστατης για τη μετέπειτα πορεία της ζωής του (Barthes, 1983: 105 / 1981: 75). Ο Barthes -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, εκφεύγοντας του φυσικού τους περιγράμματος -ποτέ όμως του χαρακτηριστικού *τρόπου*

---

<sup>31</sup>Θεωρώ πως ο Barthes, σε μια προσπάθεια να καταφέρει να επιβιώσει από την απώλεια της μητέρας του, έγραψε τον *Φωτεινό Θάλαμο* προκειμένου να θρηνησει, καθώς νωρίτερα κρατούσε τα *Ημερολόγια Πένθους*.



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* να ακτινοβολεί τη λογική του δια της φωτογραφημένης μορφής του.

Το *ανάφορο* για τον Barthes είναι το «*κατανάγκην* πραγματικό αντικείμενο» (Barthes, 1983: 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, επειδή υπάρχει για εμάς όχι απροϋπόθετα σαν τυχαία εντύπωση, αλλά ως η μόνη *πραγματικότητα την οποία προσδοκούμε*. Η θέαση του *ανάφορου* «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 το οποίο 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 επανοικειωνόμαστε τον κόσμο και ως πάλλσαρ ακτινοβολούμε εκεί όπου η ασάφεια, όπως δήλωσε σε συνέντευξή του ο Βρετανός φωτογράφος Stuart Franklin, ενισχύεται από ένα είδος λυρισμού που αψηφά την εξήγηση. 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 και στο οποίο επιστρέφουν (Merleau-Ponty, 1991: 38). 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 μετατοπισμός της ύπαρξής μας και η φωτογραφία -ως ζωντανή δραστηριότητα- μια εφικτή οδός επούλωσης (Μαρκουλάτος, 2018: 32).

Για τον Barthes, 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 φιλμ και να αναπνέει στη φωτογραφία «*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. Προοπτικά μας παρουσιάζεται ως *κάτι περισσότερο από αυτό που βλέπουμε διασφαλίζοντας τον -κατά Barthes- αέρα του: την -κατά Benjamin- αύρα του ως αόρατη ακτινοβολία και «απτική μορφή οπτικότητας»* (Marks, 1998: 334). Το γεγονός αυτό μας «*αναγκάζει να πούμε πως το πράγμα είναι πληρότης 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» μέσω του φωτογραφίζην (Merleau-Ponty, 1968: 247).

Το ανάφορο αναφύεται κάθε στιγμή «*ως ολική υπαρκτική αναφορά*» (Μαρκουλάτος, 2018: 56) *μπολιάζοντας οντολογικά την ίδια τη φωτογραφία ως καθαυτή υπόσταση*. Για τον Barthes 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 διαχέον στην ύπαρξη- ανεξάντλητο που διαθέτει*. Το θνησιγενές ανάφορο αποτυπώνεται στη φωτογραφία *όχι ως αυτό-που-δεν-υπάρχει-πια αλλά ως αυτό-που-υπήρξε*. Η φωτογραφία «*πεισματικά δείχνει αυτό που ήταν, αλλά δεν είναι πλέον*» (Metz, 1985: 83) 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) ο χρόνος δεν είναι *για κάποιον, αλλά είναι κάποιος*, ως οιονεί πρόσωπο. Το θνησιγενές ανάφορο εγκαθιδρύει τον εαυτό του μονομιάς ως *διάσταση του Είναι μας*. Μπορεί στη φωτογραφία να φαίνεται *σαν να σταμάτησε ο χρόνος*, όμως «*ο χρόνος που έχει*

διαρρέυσει 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 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 *τόρα*, αφού «η μόνη δυνατή μέθοδος για να μελετήσουμε τη χρονικότητα είναι να την προσπελάσουμε αρχικά ως ολότητα» (Sartre, 2007: 199/ 2011: 201). 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). Ως 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). Ο χρόνος γίνεται ένα όρυγμα διενεργούμενο. 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 διακρίνουμε -από αυτά που δεν μπορούμε να δούμε- μέσα σε αυτό που υπάρχει για εμάς. Για τον Merleau-Ponty «υπάρχει ένα λεπτό του κόσμου που περνά» (Merleau-Ponty, 1991: 42) και το οποίο οφείλουμε να ζωγραφίσουμε -στην πραγματικότητά του- όπως υπάρχει για εμάς. Ο

Cézanne έλεγε «να γίνουμε αυτό το λεπτό» (Cézanne, στο: Gasquet, 1991: 154). 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). Καλούμαστε να γίνουμε αυτό το δευτερόλεπτο. 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 αναφορου 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 αναφορου 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). 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 κιάλας συντελεστεί» (Winnicott, στο: Barthes, 1983: 134 / 1981: 96). Το φωτογραφικό πορτραίτο ενός γοητευτικού νεαρού που περιμένει τον απαγχονισμό του στο κελί των φυλακών για την απόπειρα δολοφονίας μελών του υπουργικού συμβουλίου του Abraham Lincoln, συνοδεύτηκε από τον Barthes 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 Barthes 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 (απ)αθανατίζονται έχοντας όλη τη ζωή μπροστά τους (Batchen, 2004: 98). 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 σε 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). Τη στιγμή της φωτογράφισης οι άνθρωποι αυτοί *είναι* το παρελθόν, το οποίο -εκείνη τη στιγμή- δεν κείται απλώς *πίσω* στον χρόνο, αλλά ενσωματώνεται στο παρόν τους και κατοικεί -πλέον- στη φωτογραφία τους. Υπό μία έννοια, οι άνθρωποι αυτοί εξακολουθούν να υπάρχουν στο άθος 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 αφίδας- «είναι το πέρασμα ενός μέλλοντος στο παρόν και του πρώην παρόντος στο παρελθόν» (Merleau-Ponty, 2016: 693 / 2005: 486). Υπό αυτή την έννοια, «η φωτογραφία είναι ένας αποχαιρετισμός [ανήκοντας] στη μεταθανάτια ζωή του φωτογραφούμενου [καθώς] είναι μονίμως φλογισμένη από την ακαριαία έκλαμψη του θανάτου» (Cadava, 2014: 67).

Ως *επικήδειο αίνιγμα* (Barthes, στο: Batchen, 2009: 9) και, ταυτόχρονα, *μητρώο θνητότητας* (Sontag, 1993: 74 / 2005: 54) η φωτογραφία μάς υποδεικνύει διακριτικά «τον τρόπο της συνέχειας της ζωής *ως τρόπου*» (Μαρκουλάτος, 2018: 58) και μας φέρνει αντιμέτωπος/ους 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 μας κουνά τη ράχη του. 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 Barthes

χαρακτήρισε τη φωτογραφία ως ένα «ανθρωπολογικά νέο αντικείμενο» (Barthes, 1983: 123 / 1981: 88) Ο Barthes δηλώνει ρητά πως το νέο αυτό αντικείμενο «ξεφεύγει οπωσδήποτε [...] από τις συνηθισμένες συζητήσεις για την εικόνα» (Barthes, 1983: 123 / 1981: 88), επειδή, θεωρώ, μας οδηγεί στη συνειδητοποίηση πως ο θάνατος δεν είναι το τέλος μιας ζωής, ως «τελεσίδικη διακοπή χρονικότητας» (Sartre, 2007: 258/ 2011: 249), αλλά η συντακτική συνθήκη για έναν ενοηματοποιημένο βίο. Αυτό που μένει να σκεφτούμε είναι, όπως εύστοχα έχει σημειώσει ο Vilém Flusser, πώς μπορεί μέσω της φωτογραφίας «να δοθεί νόημα στην ανθρώπινη ζωή ενώπιον της τυχαίας αναγκαιότητας του θανάτου» (Flusser, 2015: 82 / 2000: 82), η βεβαιότητα του οποίου «υπήρξε ανέκαθεν ένα προσφιλές και επώδυνο αντικείμενο έρευνας για το φιλοσοφικό στοχασμό» (Κατσιμάνης, 2009-2010: 291).

Στην *Επιστολή προς Μενοικέα* ο Επίκουρος αναφέρει πως «ο θάνατος δεν είναι τίποτα για μας, επειδή ακριβώς όταν εμείς υπάρχουμε, ο θάνατος δεν υπάρχει, όταν δε ο θάνατος έρθει τότε εμείς δεν υπάρχουμε» (§ 125). Υπό το πρίσμα αυτό, «ο κόσμος, ως σύστοιχο των δυνατοτήτων που είμαι, εμφανίζεται, άπαξ και αναδυθώ, ως το πελώριο σχέδιο όλων μου των πιθανών πράξεων» (Sartre, 2007: 517 / 2011: 459), πράγμα που συνεπάγεται πως ο αναπόδραστος θάνατός μας θα σημάνει το τέλος σε μια προοπτική του κόσμου ως δυνατότητα. Στο πλαίσιο αυτό ασχολούμαστε με τη φωτογραφία στην προσπάθεια να ενσωματώσουμε τη θνητότητά μας, όχι ως «καίρια και καταλυτική απειλή της προσωπικής μας οντολογίας» (Κατσιμάνης, 2009-2010: 291) ή ως *μη αναπληρώσιμο γεγονός*, αλλά ως όριο και όρο κάθε εμπειρίας. Ως έμπρακτη κατάφαση της ζωής<sup>32</sup>-και επειδή ο άνθρωπος πεθαίνει μια φορά τον δικό του θάνατο (Heidegger, 1985: 438)- φωτογραφίζουμε ιχνηλατώντας το πλέγμα των εσωτερικών σχέσεων λειτουργικής αμοιβαιότητας της ζωικά ενσώματης σύμφυσής μας με τον ρυθμό του κόσμου. Το φωτογραφίζην γίνεται, έτσι, η κριτική διερεύνηση της ταυτότητας του θνητού μας Είναι, ακριβώς επειδή «ούτε η γέννηση ούτε ο θάνατός μου μπορούν να μου εμφανιστούν ως εμπειρίες που είναι δικές μου, εφόσον, αν τις σκεφτόμουν έτσι, για να μπορέσω να τις βιώσω θα υπέθετα ότι προϋπήρξα ή επιβίωσα του εαυτού μου, άρα δεν θα σκεφτόμουν πραγματικά τη γέννηση ή το θάνατό μου. Επομένως μπορώ να με συλλάβω μόνο ως *ήδη γεννημένο και ακόμα ζωντανό* -να συλλάβω τη γέννηση και το θάνατό μου μόνο ως προ-προσωπικούς

---

<sup>32</sup>«Ηθελα να μιλήσω για τον θάνατο αλλά, ως συνήθως, μπήκε στη μέση η ζωή» (Ημερολόγιο Virginia Woolf / 17.02.1922)

ορίζοντες: ξέρω ότι γεννιέσαι και πεθαίνεις, αλλά δεν μπορώ να γνωρίζω τη γέννηση και το θάνατό μου» (Merleau-Ponty, 2016: 374 / 2005: 251). Η στιγμή του θανάτου μας είναι ένα μέλλον απρόσιτο, μη προσβάσιμο (Μπιτσώρης, στο: Blanchot, 2000: 20), επειδή τη στιγμή που θνήσκουμε δεν μπορούμε να αποδώσουμε στον εαυτό μας το κατηγορημα *είμαι νεκρός* (Ξηροπαϊδης). Μπροστά στην αγωνία της κατακρήμνισης μπορούμε, ίσως, στιγμιαία να αποδώσουμε αναστοχαστικά στον εαυτό μας το κατηγορημα *είμαι ήδη νεκρός*, αν έχουμε ζήσει ως τον θάνατο πεθαίνοντας. Τότε, όμως, όλα θα είναι *κιάλας* αργά. Μόνη παρηγοριά, μέσα σε αυτό το διαρκές και αγωνιώδες Είναι-προς-θάνατον (Heidegger), έχουμε την άσκηση της τέχνης και της φιλοσοφίας. Η επισκόπηση του βίου μας μέσα από το πρίσμα της περατότητάς του μας κατευθύνει να αναλάβουμε εκ νέου τα φαινόμενα που μας ξεπερνούν προβάλλοντας σε αυτά μελλοντικές δυνατότητες συγκρότησης της ταυτότητάς μας. Τότε και μόνον τότε, είμαστε σε θέση να αναφωνήσουμε -όπως ο Ivan Illich- *πέθανε ο θάνατος*, επειδή «κοντά στον θάνατο, θάνατο πια δεν βλέπεις» (Rilke, 2018:63). Δεδομένου, λοιπόν, πως δεν μπορούμε να συλλάβουμε το θνήσκειν, καλούμαστε μέσω του φωτογραφίζην να αποκτήσουμε πρόσβαση στα πιο γόνιμα τενάγη της ανθρωπινότητάς μας καθιστώντας τον θάνατο δυνατό «σαν κάτι που θα λάβει χώρα και θα ανήκει στην εμπειρία» (Μπιτσώρης, στο: Blanchot, 2000: 20). Άλλωστε, «οφείλουμε τον εαυτό μας στον θάνατο» (Derrida, 1996: 7 / 2010: 1) όχι ως δάνειο αλλά ως ένα *ούπω*.

## 2.2 Υπαρκτική δέσμευση και τροπικότητα

Η υπαρκτική δέσμευση στη φωτογραφία την καθιστά πράξη χειρωνακτική, σωματική και αξεδιάλυτα πνευματική. Δεν φωτογραφίζουμε επειδή αυτό αποτελεί πράξη αποφασιστικού χαρακτήρα ή αποκάλυψη κάποιας νοητικής αλήθειας. Φωτογραφίζουμε *επειδή έχουμε δει*, επειδή ο κόσμος μάς έχει μολιάσει 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 αφήνουν περιθώριο να μείνουμε απλώς σε έναν κοινωνικό ρόλο ή 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 να είναι κάποιος φωτογράφος διαφέρει ριζικά από

το να τραβάει απλώς ή περιστασιακά (καλές) φωτογραφίες. Η διαφορά δεν έγκειται απλώς στην αισθητική ποιότητα ή/και την τεχνική αρτιότητα του τελικού αποτελέσματος, αλλά στη βαθιά υπαρκτική δέσμευση στην κίνηση, την παρατήρηση και, τελικά, στην ίδια τη διαδικασία. Το γεγονός πως επενδύουμε υπαρκτικά στη φωτογραφία «συνιστά εκδίπλωση της νοηματικής μας ιδιοσυστασίας [...] και της προσωπικής-κοινωνικής χαρακτηρισολογικής μας συνεκτικότητας» (Μαρκουλάτος, 2007: 89). Φωτογραφίζοντας υπάρχουμε *κάπως*, χωρίς 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). Ποιοι και πώς θέλουμε, τελικά, να είμαστε;

Η απάντηση εντοπίζεται στο πεδίο του πράττειν, στο ίδιο το φωτογραφίζην. Το να είναι κάποιος φωτογράφος συνιστά μορφή ζωής και τρόπο του υπάρχειν ως πλέγμα δυνατοτήτων. Είμαι φωτογράφος όχι ως status που μου επιβλήθηκε έξωθεν. Είμαι φωτογράφος με τέτοιον τρόπο ώστε *το να είμαι φωτογράφος να αποτελεί στοιχείο της ταυτότητάς μου*. Το να είμαι φωτογράφος *καθ-ορίζει* αυτό που είμαι και που θέλω να γίνω μέσα από την υπαρκτική μου αγωνία να ανταποκριθώ στη μορφή ζωής που έχω επιλέξει. Μια μορφή ζωής η οποία -εν τις πράγμασι- εγείρει διαρκώς μελλοντικές προσδοκίες και αξιώσεις στις οποίες προσπαθώ, με συνέπεια, να ανταποκριθώ μέσω της άσκησης της τέχνης μου, αφού η τέχνη «μας προσφέρει κόσμο και γη εν τη γενέσει τους, δηλαδή με ό,τι το ακαθόριστο, υπερβολικό, ανησυχητικό έχουν ακόμη» (Haar, 2001: 77). Σε αντίθεση με τις ανάγκες του σύγχρονου ανθρώπου «η ικανοποίηση των οποίων λαμβάνει τη μορφή μιας κατηγορικής προσταγής [...] καθώς μετατρέπει τον κόσμο σε αντικείμενο τεχνικής χειραγώγησης, τα πράγματα σε αντικείμενα και τον εαυτό του σε αυτάρεσκο υποκείμενο» (Ξηροπαΐδης, 2021: 69), για εμάς αυτό που έχει σημασία είναι να μπορούμε να εγγράψουμε τη ροή του προσωπικού μας χρόνου στη διεργασία συγκρότησης της φωτογραφικής πράξης ως μορφή της ατομικής μας ζωής, όπως αυτή εξελίσσεται εντός της διάρκειας του βίου μας. Όπως άλλωστε γράφει ο ποιητής, «κι η τέχνη, ακόμα, δεν είναι παρά ένας τρόπος ζωής. Μπορούμε, ζώντας έτσι ή αλλιώς, να προετοιμαζόμαστε γι' αυτήν χωρίς να το ξέρουμε» (Rilke, 2019: 108-109). Στην προσπάθειά μας να επιτελούμε και να διαμορφώνουμε την ταυτότητά μας, το κίνητρο για να ασχοληθούμε με τη φωτογραφία 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) διυλίζεται σε μια εναγώνια κατάφαση ύπαρξης. Άλλωστε, στην τέχνη, όπως και στη ζωή, «σ' ό,τι πιο βαθύ και πιο σημαντικό είμαστε ανείπωτα μόνοι» (Rilke, 2019: 25).

Το φωτογραφίζην -ως διαδικασία αποκαλυπτικής διαύγειας- μας υποδεικνύει διακριτικά τον τρόπο της συνέχειας της ζωής ως τρόπου κάθε φορά που η θνητότητά μας μας υπαγορεύει να μαθαίνουμε διαρκώς από την αρχή τι σημαίνει *φωτογραφίζω*. Υπό το πρίσμα αυτό, εκείνο που οφείλουμε να σκεφτούμε είναι, όπως εύστοχα έχει σημειώσει ο Flusser, πώς μπορεί μέσω της αδιάλειπτης και εναγώνιας αναζήτησης της ουσίας του φωτογραφίζην «να δοθεί νόημα στην ανθρώπινη ζωή ενώπιον της τυχαίας αναγκαιότητας του θανάτου» (Flusser, 2015: 82 / 2000: 82). Μπορεί να είναι *μια απειρία δυνατοτήτων* (Sartre, 2007: 232 / 2011: 227) οι οποίες καταργούνται με τον θάνατο αναπόδραστα, οριστικά και αμετάκλητα· αυτό, ωστόσο, που δεν μπορεί να καταργηθεί είναι μια μοναδική και ξεχωριστή προοπτική του κόσμου ο οποίος, ως ολότητα, δεν είναι αντικειμενικός. Είναι ο κόσμος *μας*· ένα σύνολο εννοηματοποιημένων πράξεων οι οποίες, μέσω του φωτογραφίζην, ενσωματώνουν τη θνητότητά μας στη ζωή εξασφαλίζοντας ποιότητα στην έγχρονη και χρονική μας εμπειρία. Οφείλουμε, λοιπόν, στο όνομα του πρόσκαιρου που μοιραζόμαστε με τα πράγματα και τον κόσμο να γίνουμε «οι μέλισσες του αόρατου» που θα τρυγούν με πάθος το νέκταρ του κόσμου στις αθέατες δονήσεις του (Rilke, 2018:123). Εκεί, στο οντολογικό πεδίο εμφάνισης του Είναι, η ξαφνική και βαθιά προσωπική ματιά μας ανατέμνει κάθε μερική και επιμέρους όψη του πραγματικού με σεβασμό στην οντότητα των πραγμάτων και στην υποκειμενικότητα της πρόσληψής τους (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 193).

Όσο σαρώνουμε τα πράγματα γύρω μας τόσο οι όψεις τους προσφέρονται στην αντίληψή μας οργανωμένες σε σύνολα (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 99-100). Το ενσώματο βλέμμα που στρέφεται στον κόσμο «εκδηλώνει έναν δεσμό με την εμφάνιση μιας αισθητής μορφής μέσα στο αντιληπτικό μας πεδίο» (Sartre, 2007: 423 / 2011: 381). Αυτή η αισθητή μορφή, ως 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 - διαρκώς υλοποιούμενο και από κοινού ολοποιούμενο-σημασιογενή κόσμο. Κάθε

προοπτική όψη παραπέμπει «μέσω των οριζόντων της [...] επ' άοριστον σε άλλες προοπτικές» συνδεόμενη πάντοτε μαζί τους (Merleau-Ponty, 2016: 554 / 2005: 385). 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 πράγματα δεν είναι εξαρχής δοσμένα. Όπως μας εμφανίζονται είναι *προς ανακάλυψη*. Κατά την - πολυαισθητηριακή- 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 μας μετέχει. Εδραιώνονται, έτσι, οι επικείμενες σχέσεις ανάμεσα στα πράγματα, οι οποίες *καθ-ιερώνονται* σε σημαντικές, δονούσες σχέσεις ανάμεσα στα στοιχεία της φωτογραφίας.

Ο υπαρκτικός τρόπος με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε και ψαύουμε με το βλέμμα μας τον κόσμο και τα πράγματα συνιστά εκχύλιση πρωτοταγούς αναφορικότητας κατά την φωτογραφική πράξη. Με κόμβο το σώμα η αντίληψη αποτελεί προϋπόθεση κάθε πράξης, εμπλέκοντας τη σύνθεση όλων των αισθήσεών μας ως ενιαίας λειτουργίας. Κατά την αντιληπτική διαδικασία έχουμε συνείδηση όχι μόνο του παρόντος, αλλά και αυτού που μόλις πέρασε και εκείνου που πρόκειται να συμβεί. Καλούμαστε να πάρουμε απόφαση και να φωτογραφίσουμε μέσα σε έναν αδιάλειπτα ρευστό και διαρκώς μετασχηματιζόμενο κόσμο όσα αναδύονται από τη βιωμένη ενότητα της ενσώματης γνώσης, της πρόθεσης και της πράξης. Ανάμεσα στο λίγο πριν και στο όχι ακόμα, δεσμευόμαστε στο ήδη εδώ μιας συμπαγούς χρονικότητας η οποία κυοφορεί τους υπαινιγμούς και τις δυνατότητες του κόσμου ως ένα πολύμορφο 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 μας να βιώνουμε τον κόσμο με όλες μας τις αισθήσεις και να τον φωτογραφίζουμε με το σώμα, αναγνωρίζουμε ότι ο-πάντοτε-σε-εκκρεμότητα κόσμος είναι πραγματικά *ο κόσμος μας*. Πώς, όμως, γινόμαστε κάτοικοι του κόσμου και του εαυτού μας μέσω της φωτογραφικής πράξης;

### 2.3 Το σκεπτόμενο βλέμμα

Όταν φωτογραφίζουμε δεν ασκούμε έναν τρόπο για να βλέπουμε τα πράγματα, αλλά ασκούμε στον τρόπο με τον οποίο υπάρχουμε και βλέπουμε τα πράγματα, επειδή η λογική του κόσμου περιλαμβάνεται σε αυτά ως τάση. Μέσω των ορατών σημείων αποκαλύπτουμε φυσιογνωμικά εκείνο που όλος ο κόσμος κοιτάζει χωρίς να το βλέπει, καθώς μαζί του μοιραζόμαστε τη «μυστηριώδη και μνημειώδη πράξη» του-να-είμαστε, να υπάρχουμε (Pallasmaa, 2021: 195). 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 επιχειρώντας μια οπτική ανθολόγηση της πανσπερμίας των αναπάντεχων στιγμών της αντιληπτικής διαδικασίας. Το φωτογραφίζην γίνεται, έτσι, η απεύθυνσή μας προς τα ίδια τα πράγματα, καθώς θέτουμε τελικά, εν είδει φιλοσοφίας, αναστοχαστικές δι-ερωτήσεις στον ίδιο μας τον εαυτό (Merleau-Ponty, 1991: 93 & 1968: 27). Με έναν τρόπο προσανατολίζουμε το υπαρκτικό μας ιδίωμα στην αθέατη πλευρά του κόσμου, στο βάθος<sup>33</sup> που «γεννιέται κάτω από το βλέμμα μας επειδή το βλέμμα μας γυρεύει να δει» αυτό που τα ίδια τα φαινόμενα τού προτείνουν (Merleau-Ponty, 2016: 449 / 2005: 306). 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. Τα πράγματα παύουν να είναι απλώς αντικείμενα και μεταποιούνται για εμάς σε κόσμο εκείνης της στιγμής: της στιγμής που σύγκορμοι φωτογραφίζουμε. 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 αιδόιο* 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»

---

<sup>33</sup>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 ριζωμά μας στον κόσμο. Η -πάντα διψασμένη- «υπαρκτική μας ρίζα» (Μαρκουλάτος, 2018: 313) που θρέφει το αόρατο ως άλλη όψη του ορατού. Το ολικό γεγονός του φωτογραφίζην γίνεται, έτσι, ένα διά βίου *ασκείσθαι* στη συγκρότηση και τελικά στη διάσχιση του βάθους. Χωρίς ποτέ να εξαντλείται, μας καλεί διαρκώς σε καταβύθιση.

(Merleau-Ponty, 1991: 63). Αυτή η αδιαφάνεια αποτελεί την «αθόρυβη συνεκτική λειτουργία του πραγματικού», το οποίο -ως αυτό που προσφέρεται απλόχερα από τον κόσμο- είναι πάντοτε προαπαιτούμενο. Στο πλαίσιο αυτό, ο κόσμος μάς δίνει πίσω ό,τι του προσφέραμε χωρίς να μπορούμε να πούμε τι είναι δικό μας και τι δικό του, αφού και εμείς από εκείνον το είχαμε (Merleau-Ponty, 2016: 372 / 2005: 249 & 2009: 94). Φτιαγμένοι από τα υλικά του κόσμου, φωτογραφίζουμε. Δεν εισδεχόμαστε απλώς· δημιουργούμε. Εμβρυουλκούμε το νόημα που ενυπάρχει στον συσχετισμό των πραγμάτων ως μήτρα δυνατοτήτων. Στον σκοτεινό θάλαμο ξανακάνουμε τον κόσμο, *κόσμο*, που σαν στολίδι επιστρέφει στον κοινό μας κόσμο 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. 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 (Merleau-Ponty, 1992: 92). Μέσω της φωτογραφικής πράξης διανοίγουμε ένα ευρύτερο πεδίο σημασιών όπου το φαινομενικά *τυχαίο* της «ατελεύτητης γονιμότητας καθεμιάς στιγμής του χρόνου» γίνεται *λόγος* που «δεν μπορεί ποτέ να πάψει να έχει υπάρξει ή να είναι καθολικά» στον βαθμό που είναι «η εκ νέου ανάληψη μιας γεγονοτικής κατάστασης» (Merleau-Ponty, 2016: 301 / 2005: 196 & 1992: 101).

### 2.3.1 Προσωπικό σημείωμα

Είμαι -ναρκισσιστικά- η φωτογραφία η ίδια που υπάρχει ως οιονεί υποκειμενική ύπαρξη. 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 (Cheung, 2010: 262). 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. Σε αυτό το *λουτρό εμπειρίας* γνωρίζω τη χαρά να είμαι ολόκληρη ένας κόσμος για τον εαυτό μου, σαν το δημόσιο παιδί του Sartre που έχει ιδιωτικές συναντήσεις με τον εαυτό του σε κάθε

πράξη δημιουργικής έκφρασης εν είδει απόδρασης (Cézanne, στο: Gasquet, 1991: 153 & Sartre, 2021: 184 / 1964: 153). Σκέφτομαι με τη φωτογραφία και μαθαίνω να βλέπω τον κόσμο ασπρόμαυρα αποκτώντας «ένα ορισμένο ύφος όρασης» (Merleau-Ponty, 2016: 275 / 2005: 177). Στην περίπτωση αυτή «το φωτογραφούμενο υπάρχει ως φωτογραφία πριν από τη δράση της συσκευής [πράγμα που] σημαίνει ότι η αντίληψη και η μνήμη εκκινούν στη φωτογραφία» (Cadava, 2014: 143). 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, προηγείται κάθε σκέψης και είναι αδιαχώριστη από την πρωταρχική ύπαρξη και την ενσώματη ένταξή μου στον κόσμο<sup>34</sup>. 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 Ιταλός φωτογράφος και φωτορεπόρτερ Paolo Pellegrin είπε πως έχουμε «την απόλυτη επιθυμία της αορατότητας: να μπορούμε να φωτογραφίζουμε χωρίς να μας προσέχουν, χωρίς το θέμα να μας κοιτάξει στα μάτια. Αλλά αυτό το πετυχαίνεις μέσω της παρουσίας. Όχι κρυφά, όχι εν κινήσει, αλλά με το να είσαι εκεί. Με το να είσαι εκεί, γίνεσαι μέρος του. Και γίνοντας μέρος του γίνεσαι αόρατος» (Pellegrin, 2022). Ο τρόπος μου να *είμαι εκεί*, στη θέση που έχει ήδη σημαδέψει ο κόσμος εντός του για

---

<sup>34</sup>Ο Cézanne έλεγε πως αν σκεφτεί την ώρα που ζωγραφίζει, τότε όλα θρυμματίζονται (Cézanne, στο: Gasquet, 1991: 148).

εμένα, φανερώνεται στις πτυχώσεις του σώματός μου. Γίνεται «εμπειρία μιας τροποποίησης όλου μου του σώματος» (Merleau-Ponty, 2016: 392 / 2005: 264). 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 του ως αντανakλαστική όραση «σαν μέσα από μια συμπύκνωση και συγκέντρωση του ορατού στον εαυτό του» (Merleau-Ponty, 1991: 100). Ως μέρος του αισθητού τελώ κάθε φορά την ανασυγκροτητική χειρονομία έγερσης ενός κόσμου η οποία δεν μπορεί ποτέ να είναι επαναληπτική. Γίνομαι η ορατότητα του αοράτου που προσμένει από εμένα να αρτιώσω ό,τι είναι απρόσιτο στη *βέβηλη όραση*. 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). Κάθε φορά που φωτογραφίζω παίρνω -όπως επεσήμανε στον Σπύρο Στάβερη ο Ντίνος Χριστιανόπουλος- «περισσότερες ερωτικές στάσεις απ' αυτές που υπάρχουν» (Χριστιανόπουλος, στο: Στάβερης, 2021: 15). Η πλαστικότητα του σώματος προσπαθεί να ανταποκριθεί στο κάλεσμα της στιγμής και του κόσμου ως εάν ο κόσμος να με καλεί σε έναν ερωτικό χορό γονιμοποίησής του. Καδράρω με το σώμα. Είμαι ένα σώμα *άπειρος χώρα*. Δεν ησυχάζω στον εαυτό μου, αλλά σκοπεύω και σημαίνω κάτι πέρα από τον ορίζοντά μου. Ερμηνεύω τη σχέση μου με τον κόσμο η μοναδικότητα της οποίας ριζώνει στο *σωματικό σχέδιο* που έχω πίσω μου -και όχι μπροστά μου- σαν έναν ρυθμό του ίδιου του σώματός μου (Haar, 2001: 86).

#### **2.4 Γνώση μέσα στα χέρια**

Σύμφωνα με τον Merleau-Ponty, το σωματικό μας σχήμα εμφανίζεται βαθμιαία και οικοδομείται σταδιακά όσο τα απτικά και κιναισθητικά περιεχόμενα των εμπειριών μας 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. Από το γεγονός, δηλαδή, πως κάθε αίσθηση συμφύεται με την άλλη φέροντας -η καθεμία χωριστά, αλλά αζεδιάλυτα όλες μαζί- το όλον την ύπαρξή μας στον κόσμο, χωρίς όμως να διακυβεύεται η ενότητά των αισθήσεών μας, διότι οι αισθήσεις βρίσκονται σταθερά σε σχέση αμοιβαίας εμπειρέξεως και επικοινωνούν μεταξύ τους.

Μέσα στην ενότητα του κόσμου, με αφετηρία τα πράγματα, τα αισθητηριακά μας όργανα εμφανίζονται σε εμάς «ως ισάριθμα εργαλεία υποκαταστάσιμα μεταξύ τους» συλλαμβάνοντας έτσι την ενότητα του σώματος και των αισθήσεών μας (Merleau-Ponty, 2016: 541 / 2005: 375). Προκειμένου να ενσωματώσουμε, όμως, στην ενότητα του σωματικού μας σχήματος ένα νέο πράγμα, όπως είναι η φωτογραφική μηχανή, δεν αρκεί απλώς να την πιάσουμε στα χέρια μας και να πατήσουμε απλώς το κουμπί της λήψης -όπως άλλωστε ήταν και το σλόγκαν της Kodak<sup>35</sup>- τοποθετώντας τη φωτογραφική μηχανή *ανάμεσα* στο σώμα μας και ό,τι ενδιαφέρον μας 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 εντάξουμε στο πλαίσιο των δραστηριοτήτων μας και να την ενσωματώσουμε ως *οικείο εργαλείο* που θα μας σιγοψιθυρίζει διαρκώς ένα νόημα.

Η συστηματική εκμάθησή του δεν συνεπάγεται «συγκόλληση κάποιων ατομικών κινήσεων με κάποια ατομικά ερεθίσματα» (Merleau-Ponty, 2016: 248 / 2005: 164). Η συστηματική εκμάθηση σημαίνει πως αποκτούμε την ικανότητα να ανταποκρινόμαστε 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 μας (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, 2012: 69). Όμως, η διαδικασία της φωτογράφισης απαιτεί από εμάς 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 φωτογραφίζουμε με χαμηλές ταχύτητες διαφράγματος. Εκείνη τη στιγμή υπάρχουμε ως πυκνή παρουσία, όπως ο «Παστέρ, που κρατάει την αναπνοή του πάνω απ' το μικροσκόπιό του [και ο οποίος] δεν υφίσταται ως άνθρωπος παρά μόνο όταν παρατηρεί. Τότε προοδεύει. Τότε σπεύδει. Τότε προχωρεί με γιγαντιαία βήματα, παρόλο που είναι ακίνητος» (Saint-Exupéry, 2015: 101). Συνακόλουθα, όσο κινούμαστε φωτογραφίζοντας, αναδιαρθρώνουμε τη σωματική μας στάση και αναπροσαρμόζουμε τον ρυθμό αναπνοής και βηματισμού

---

<sup>35</sup> “You Press The Button - We Do The Rest.”

μας με τρόπο που οι παλιές μας κινήσεις να «εντάσσονται σε μια νέα κινητική οντότητα» (Merleau-Ponty, 2016: 275 / 2005: 177). Με τον τρόπο αυτό, κάνουμε τον κόσμο να υπάρχει για εμάς ως *δυναμικός ορίζοντας* που μεταβάλλεται όσο στρέφουμε ή κινούμε το σώμα μας προς μια ορισμένη κατεύθυνση με έναν υπαρκτικό σπαραγμό απεύθυνσης.

Στο πλαίσιο αυτό, *ξέρω να φωτογραφίζω* δεν 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). Μη παρατηρώντας απλώς τον κόσμο αλλά δρώντας σε αυτόν μέσω του σώματος, βιώνουμε την ενότητά του ως *ήδη εκεί*. Ο κόσμος γίνεται βιώσιμος και κατοικήσιμος, επειδή τον ζούμε 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 μέσω αναπαραστάσεων ούτε κατασκευάζεται εξωτερικά για να δοθεί προς εσωτερίκευση διά του μηχανισμού αφομοίωσης. Η γνώση ενυπάρχει στη σωματικότητα μας και πραγματώνεται στο σώμα μας ως απρόσκοπτος υποκειμενικός τρόπος ύπαρξης το νόημα της οποίας *διαφαίνεται στη διατομή των εμπειριών μας* (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 342). Η γνώση είναι -στη σωματική της υλικότητα- η ζωντανή δέσμευσή μας με τον κόσμο, επειδή το να-είναι-στον-κόσμο συνιστά τον τρόπο μας να υπάρχουμε *στην και μέσω* της πρακτικής ενσώματης εμπλοκής μας με τα πράγματα που μας απευθύνονται επειδή μας αφορούν υπαρκτικά. Υπό το πρίσμα αυτό, *ξέρω να φωτογραφίζω* σημαίνει πως ο αστραπιαίος ήχος του κλείστρου είναι *ακριβώς* «ο πιο κρυφός σφυγμός της καρδιάς» μας (Merleau-Ponty, 1992: 107). Ως γεγονός *αυτό* είναι *κάτι* το οποίο προϋποθέτει πως έχουμε καταφέρει να συνενώσουμε *εκ νέου* τεχνική και θεωρία, επαναγειώνοντάς τες στο ολικό γεγονός της ενσώματης ύπαρξής μας. Όσο οι τεχνικές δεν εδράζονται στον ολιστικό τρόπο με τον οποίο η αντίληψη θέτει και ολοποιεί τον ορατό και απτό -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 Cézanne έλεγε πως «αν ζωγραφίσω όπως κάνουν στις Σχολές Καλών Τεχνών δεν θα βλέπω τίποτε πια [...] είναι πάντα το ίδιο [...] χωρίς μυστήριο, χωρίς πάθος» (Cézanne, στο: Gasquet, 1991: 213). Ο Cézanne, για παράδειγμα, επισκεπτόταν για ένα με δύο χρόνια καθημερινά το Μουσείο του Λούβρου στο Παρίσι προκειμένου να συλλέξει πληροφορίες αναφορικά με τη γεωλογική σύσταση των τοπίων που ζωγράφιζε (Merleau-Ponty, 1991: 41; Gasquet, 1991: 130 & Cézanne, στο: Gasquet, 1991: 153). 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<sup>36</sup>. Όπως έγραψε και ο Balzac στο διήγημά του *Το Άγνωστο Αριστούργημα* (1831), είναι αδαείς όσοι φαντάζονται ότι σχεδιάζουν σωστά επειδή τραβάνε προσεκτικά τις γραμμές. Στην πραγματικότητα δεν υπάρχουν καθαρά και σαφή περιγράμματα, παρά μόνο ρευστές μεταβάσεις. Στο πλαίσιο αυτό, 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 τον κόσμο έχοντας τις ρίζες τους στο σώμα, επειδή το σώμα είναι το ελάχιστο σημείο από όπου αναβλύζει ο κόσμος ολάκερος. Μόνον έτσι η ορμή για δημιουργία μπορεί να υπάρξει στην άτυπη λογική του σώματος ως νόμος στο χέρι, ως χειρονομία (Cézanne, στο: Gasquet, 1991: 214).

Το γεγονός πως φωτογραφί-ζουμε 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 που δεν είναι γνώση» (Μαρκουλάτος, 2018: 65) και με

---

<sup>36</sup>Στο ίδιο πλαίσιο γνωρίζουμε ότι ο Delacroix συνήθιζε να πηγαίνει κάθε ξημέρωμα στα σφαγεία για να δει πώς γδέρνουν τα άλογα προκειμένου να μάθει την ανατομία τους και να μπορεί να τα ζωγραφίσει (Cézanne, στο: Gasquet, 1991: 213). Η από μαρτυρίες γνωρίζουμε πως ο Gustave Courbet καθόταν ώρες ακίνητος πάνω στα απόκρημνα βράχια της Étretat προκειμένου να μελετήσει το σχήμα και το χρώμα τους για τις θαλασσογραφίες του. Για αυτό και οι ναύτες της περιοχής τον αποκαλούσαν «φώκια» (Gainza, 2018: 76).

την οποία τα πράγματα αρτιώνονται εντός μας. Αποκτώ μια συνήθεια σημαίνει πως αλλάζει ολόκληρη η κατανόησή μας για τον κόσμο, αφού το φαινόμενο της συνήθειας μας καλεί να αναδιευθετήσουμε την έννοια του *κατανοώ* και να την προσδιορίσουν όχι ως νοητική, αλλά ως σωματική κατανόηση (Merleau-Ponty, 2016: 253 / 2005: 167). Όπως σημειώνει ο Merleau-Ponty «το σώμα κατανόησε και η συνήθεια αποκτήθηκε, όταν το σώμα αφέθηκε να το διαπεράσει μια νέα σημασία, όταν αφομοίωσε ένα νέο σημασιακό πυρήνα» (Merleau-Ponty, 2016: 254 / 2005: 170). Ό,τι γνωρίζουμε, 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 μας και για το σώμα μας (Merleau-Ponty, 1991: 63). Ο τρόπος αυτός βιώνεται, τελικά, ως σωματικά συγκροτούμενη γνώση. 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 και πραγματώνεται στο σώμα μας ως απρόσκοπτος υποκειμενικός τρόπος συνύπαρξης, το νόημα του οποίου «διαφαίνεται στη διατομή των εμπειριών μας» (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 342). Εδρεύει στην ατελεύτητη εκφραστική προσπάθεια που μας αναδύει στην ύπαρξη ως ένα *μπορώ*, επειδή πραγματώνεται στο σώμα το οποίο κατοικεί με έναν οικείο τρόπο «σε μια υφή του Είναι» (Merleau-Ponty, 1991: 73). Όμως, *τι ξέρει το σώμα μου για τη Φωτογραφία;*

#### **2.4.1 Όσα το σώμα γνωρίζει**

Αξιοποιώντας προγενέστερες εμπειρίες μας με βάση τις οποίες, αφενός ερμηνεύονται οι παροντικές συνθήκες, αφετέρου ορίζεται η κατεύθυνση των επικείμενων δράσεων, δομείται η ενότητα των αισθήσεων, της νοημοσύνης και της κινητικότητάς μας (Merleau-Ponty, 2016: 240 / 2005: 157). Η αναδιάρθρωση του σωματικού μας σχήματος και η βίωση της ενότητας των αισθήσεών μας συμβαίνει κάθε φορά που συστηματικά μαθαίνουμε μια νέα κίνηση. Ωστόσο, η εμπειρία της κίνησης αρνείται τις διακρίσεις μεταξύ αντικειμένου, χώρου και χρόνου, στοιχεία τα οποία χρησιμοποιούν τόσο ο εμπειρισμός όσο και η νοησιαρχία προκειμένου να την ανασυνθέσουν. Μερλωποντιανά «η κίνηση δεν είναι μια υπόθεση της οποίας η πιθανότητα μετρίεται από τον αριθμό των γεγονότων που συντονίζει, όπως στη φυσική θεωρία. Κάτι τέτοιο θα έδινε απλώς και μόνο μια δυνατή κίνηση, ενώ η κίνηση είναι ένα γεγονός» (Merleau-Ponty, 2016: 269 / 2005: 322).

Το σώμα μας γνωρίζει πώς πρέπει να κινηθεί, ώστε να αλλάξει το φως και το φόντο, για να δούμε πληρέστερα εκείνη την προοπτική του πράγματος και της φιγούρας που αποκαλύπτει περισσότερα -ή ενίοτε λιγότερα και εξ αυτού, τελικά, πάλι περισσότερα- από τα χαρακτηριστικά του. Στο μέτρο 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 δημιουργώντας τον χρόνο μέσω της γραφής με το φως. Αυτή τη γνώση το σώμα την έχει από το φως και σε αυτό την επιστρέφει για να το καθοδηγήσει, επειδή το φως «ζέρει και βλέπει το αντικείμενο» (Merleau-Ponty, 2016: 523 / 2005: 361).

Το φως -ως πρώτη ύλη- προσιδιάζει στη μερλωποντιανή *σάρκα του κόσμου*, καθώς προϋποθέτει μια πυκνότητα και ένα βάθος εγγύτερα στην ψηλαφητή απτικότητα του σώματος και λιγότερο στην κρυστάλλινη αφαίρεση της όρασης. Κάτι «σαν ομφάλιος λώρος» που συνδέει το σώμα μας με τα πράγματα που αναβιώνουν ως παρουσίες διά του φωτός (Barthes, 1983: 113 / 1981: 81). Το φως καθοδηγεί το σώμα 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. Στο πλαίσιο αυτό προσεγγίζουμε τα πράγματα 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 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). Κάθε φορά που μαθαίνουμε νέες δεξιότητες και αποκτούμε μια καινούρια συνήθεια, το σώμα μας 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 μας και τη φωτογραφική μηχανή.

Η φωτογραφική μηχανή δεν είναι ένα εργαλείο που τοποθετείται *ανάμεσα* στο σώμα μας και τον κόσμο. Ακριβώς επειδή φέρει μέσα της «αποτυπωμένο το σημάδι της ανθρώπινης δράσης για την οποία χρησιμεύει» (Merleau-Ponty, 2016: 583 / 2005: 405) είναι ένα *οικείο* εργαλείο το οποίο υπαινίσσεται διαρκώς ένα νόημα, καθώς «κινείται από μόνο του» στο υπαρκτικό πλέγμα της σωματικής μας διάθεσης προς τον κόσμο (Merleau-Ponty, 1991: 72). 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 μαστούλι του τυφλού που ψηλαφεί τον κόσμο. Οικειοποιούμαστε τη φωτογραφική μηχανή ως προέκταση του σώματός μας και την ενσωματώνουμε σε αυτό, αφήνοντάς την να συμμετέχει στον όγκο του ιδιοσώματός μας. Διαπλεκόμαστε μαζί της σε ένα καινούριο είδος σχέσης (Flusser, 2015: 30 / 2000: 27). Η φωτογραφική μηχανή γίνεται, έτσι, 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, ακριβώς επειδή «δεν είμαι εγώ, το υποκείμενο, που χρησιμοποιεί την τεχνολογία, αλλά είναι η τεχνολογία που με παράγει ως υποκείμενο» (Agamben στο: Rubinstein, 2023: 1). Υπό το πρίσμα αυτό δεν χρησιμοποιούμε τη φωτογραφική μηχανή, αλλά είμαστε αυτή, 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 εξ ων συνετέθη. Οι φωτογραφικές ενέργειες στις οποίες εμπλεκόμαστε από συνήθεια (habitus), ενσωματώνουν την αναλογική φωτογραφική μηχανή ως εργαλείο που κινείται, όχι από κάποια ψυχοσυναισθηματική ουσία εντός μου, αλλά από μόνο του (Merleau-Ponty, 1991: 72). Το σώμα εμπρικλείει -σε μια μοναδική σχέση αμοιβαίου επαναπροσδιορισμού- τη φωτογραφική μηχανή. Σώμα και μηχανή ατενίζουν από κοινού τον κόσμο και ως ολότητα παύουν να είναι ένα -θετικά προσδιορισμένο- 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 ο -αδιάκοπα παρών- ορίζοντας της εμπειρίας μας, μέσω του οποίου σχετιζόμαστε με τον κόσμο κάνοντας τα πράγματα να υπάρχουν για εμάς ως τέτοια (Merleau-Ponty, 1968: 135 & Baudrillard, 1996: 50 / §88). Μέσω του σώματος είμαστε σε σχέση με τη φωτογραφική μηχανή και είναι μέσω του ενσώματου τρόπου

μας να είμαστε στον κόσμο που η φωτογραφική μηχανή έχει σημασία για εμάς, υπαινισσόμενη πάντοτε ένα νόημα.

#### 2.4.2 Καδράροντας με το σώμα

Το σώμα ως *σημαίνουσα διάστασή* μας (Merleau-Ponty, 1968: 260) αποτελεί τον θεμελιώδη όρο συμμετοχής μας στον κόσμο, καθώς «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 υπάρχουν. 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 παρεισφρεί σε κάτι που το υπερβαίνει αφού διανοίγεται μόνο μέσω αυτού που δεν φαίνεται. Ο Barthes 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* τον κόσμο και, άρα, κάθε επικείμενη φωτογραφία που, ως δομή φιγούρας-φόντου, αναβλύζει προοπτικά στον ορίζοντά μας. *Σηκώνω το κεφάλι* σημαίνει πως αφήνουμε τη φωτογραφία να μας *μνήσει* στο τρομερό αλλά καθησυχαστικό ή και παρηγορητικό βάθος της, αφού «*μυώ* σημαίνει, παραδόξως, *κλείνω τα μάτια* παρακάμπτω την όραση ως δυνητική (έστω) δοξική διαύγαση της πραγματικότητας» (Μαρκουλάτος, 2018: 290). Η κίνηση των ματιών φαίνεται πως, με έναν τρόπο, προσιδιάζει στην κίνηση του κλείστρου της φωτογραφικής μηχανής υπονοώντας τη φωτογραφική διάσταση του σώματός μας (Cadava, 2014: 168-169). Άλλωστε, 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 έχει την ικανότητα να δέχεται την πληρότητα του κόσμου. 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. 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<sup>37</sup>. 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 όραση και η κίνηση, ως όψεις της σωματικότητας, αποτελούν τις «δύο διαστάσεις που αποκαλύπτουν τον τρόπο με τον οποίο πραγματώνεται η σύζευξη του υποκειμένου με τον κόσμο» (Πολλάτος, 2016: 72). Η κίνησή μας υφίσταται ως τρόπος να σχετιστούμε με τον κόσμο υπαγορευόντάς μας να καδράρουμε με το σώμα όσο η όραση αποτελεί τη φυσική συσχέτιση ανάμεσα στην εμφάνιση των πραγμάτων και στις κιναισθητικές μας εκτυλίξεις (Merleau-Ponty, 2016: 524 / 2005: 361-362). Με έναν τρόπο επανορίζεται η σχέση μεταξύ εσωτερικότητας-εξωτερικότητας, καθώς ο κόσμος δεν αποτελεί ένα αυτόνομο θέαμα, αλλά προσλαμβάνεται μέσα από την προγενέστερη γνώση του σώματος για τα

---

<sup>37</sup>Κοιτάζοντας πέρα από τον Ναό του Ποσειδώνα, στο Ακρωτήριο του Σουνίου, ο Jacques Derrida στέκεται στο σημείο όπου κάποτε εμφανίστηκε -αργοπορημένα- το πλοίο που επέστρεφε από το ετήσιο προσκύνημα στο ιερό, κυκλαδίτικο νησί της Δήλου. Για τον φιλόσοφο η εμφάνιση των πανιών που σηματοδότησαν τον θάνατο του Σωκράτη στο ίδιο *αδιατάρακτο* και *αναλλοίωτο* Ακρωτήριο που και εκείνος βρισκόταν είναι μια φωτογραφία που *φαντάστηκε και είδε*, αφού «παρέτεινε απ' αόριστον το χρόνο τούτης της ανήκουστης στιγμής: ο Σωκράτης αναμένοντας τον θάνατό του» (Derrida, 1996: 19 / 2010: 29). Κάτω από τον καυτό αθηναϊκό ήλιο, η φωτογραφία και η φιλοσοφία υφαίνονται για τον φιλόσοφο στη *φαεινή μνήμη* της πόλης. Γράφει: «σκέφτομαι το θάνατο του Σωκράτη, στον *Φαίδωνα*, στον Κρίτωνα. Την αδιανόητη παράταση που επιβράδυνε την προθεσμία θανάτου, παράταση τόσων ημερών μετά τη δικαστική απόφαση. Ανέμεναν τα ιστία του πλοίου, και την εμφάνισή τους, μακριά, μέσα στο φως, σε μια συγκεκριμένη στιγμή, μοναδική, αναπόφευκτη, μοιραία όπως ένα κλικ» (Derrida, 1996: 18-19 / 2010: 29).

πράγματα. Άλλωστε για τον Merleau-Ponty το μάτι που βλέπει ως «ένα υλικό όργανο του σώματος αντικαθίσταται από το *γνωρίζον σώμα* (υποσημείωση 22, στο Merleau-Ponty, 2016: 576 / 2005: 360). Το «*άμεσο νόημα που έχει ο κόσμος για εμάς, η πρόσληψη της φυσιογνωμίας του, δεν προκύπτει από νοητικές διεργασίες αλλά από τον συντονισμό μαζί του, του σώματός μας που αποτελεί μέρος του*» (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2018: 152). Όπως γράφει ο Γάλλος φιλόσοφος «το κινούμενο σώμα μου μετέχει του ορατού κόσμου, αποτελεί ένα μέρος του κόσμου τούτου και ακριβώς εξαιτίας αυτού του γεγονότος μπορώ να το κατευθύνω μέσα στο ορατό» (Merleau-Ponty, 1991: 66). Οι κινήσεις του σώματος βρίσκονται «σε συμφωνία με αυτό που το ίδιο θέλει και με αυτό που τα πράγματα απαιτούν από αυτό» (Burnet, στο: Μπανάκου-Καραγκούνη, 2018: 155). Όσο κατευθυνόμαστε και κινούμαστε μέσα στο ορατό, μεταβάλλεται η απόστασή μας από τα πράγματα χωρίς ποτέ να καταργείται, επειδή είναι η ίδια η σχέση μας με αυτά, ως συνθήκη, προϋπόθεση και εγγύηση για να τα γνωρίσουμε. Όσο επεκτείνουμε εκστατικά το σώμα μας μέσω του *ασκείσθαι* στη διάνυση αυτής της απόστασης το φωτογραφίζην γίνεται το αντιληπτικό μας άνοιγμα προς τον κόσμο. Η απόσταση αυτή δεν είναι, ούτε θα μπορούσε να είναι συστατική, εγγενής και αντικειμενική ιδιότητα του κόσμου, αλλά είναι σχεσιακή ιδιότητα. Είναι η ίδια η ενσώματη εμπλοκή μας με τον κόσμο, καθώς για να υπάρξει ως ορίζοντας και πεδίο όλων των δυνητικών μας φωτογραφικών αντιλήψεων, πρέπει και κάθε στιγμή, ως *de facto* πρώτη στιγμή, να «οικειωνόμαστε τη μορφή και τον ρυθμό [...] μέσω του απτού συγχρωτισμού» και του «λειτουργικού συντονισμού μας με την ύλη του κόσμου» (Μαρκουλάτος, 2018: 22): συνθήκη η οποία (προ)απαιτεί τη σωματική μας παρουσία και προηγείται κάθε σκέψης. Για το φωτογραφίζην η απόσταση αυτή δεν αποτελεί τροχοπέδη για ό,τι μας παρουσιάζεται. Αντιθέτως, η «φαινομενολογική απόσταση [...] επινοεί την αντίληψη και την όραση οντολογικά, γίνεται [...] ένα φαινόμενο ορατό σε κάθε του σημείο» (Laruelle, 2011: 95). Σύμφωνα με τον Merleau-Ponty, «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) εμείς είμαστε διακυμάνσεις, τροπικότητες, διαφοροποιήσεις του ίδιου πράγματος το οποίο καθιστά αυτή την απόσταση πάντοτε παρούσα ως δυναμικό γεγονός και ένταση που κυμαίνεται, επειδή «βρίσκεται εκεί κάτω, στην καρδιά του κόσμου» (Merleau-Ponty, 1991: 73).



## 2.5 Αποϋλοποίηση και αποσωματοποίηση της φωτογραφίας

Προκειμένου να κατανοήσουμε τη φωτογραφία χρειάζεται να στοχαστούμε πάνω στη σχέση της με την ιστορία της τεχνολογίας (Cadava, 2014: 97). Σχεδόν στη δύση του 20<sup>ου</sup> αιώνα, με την έλευση της ψηφιακής τεχνολογίας (1975), άρχισε να ανοίγει η συζήτηση περί «θανάτου» της αναλογικής. Λίγοι ήταν αυτοί που έδειξαν -μια σχεδόν θρησκευτική- αφοσίωση στην αναλογική φωτογραφία και το φιλμ. Με την αυγή του 21<sup>ου</sup> αιώνα η αναλογική φωτογραφία ήρθε δυναμικά στο προσκήνιο, ίσως πιο ζωντανή από ποτέ<sup>38</sup>. *Film is not dead*, μια αποφθεγματική απόφαση! Άλλωστε, ο θάνατος είναι οργανικό μέρος αυτού που καθιστά τη φωτογραφία *φωτογραφία* (Callahan 2018: 300) και κάθε συζήτηση περί θανάτου της δεν σηματοδοτεί τίποτε άλλο παρά την αδιάλειπτη επιβίωσή της ως τέτοιας (Batchen, 2000: 10). Όπως, άλλωστε, έγραψε ο ποιητής «δύσκολα εγκαταλείπει τον τόπο του ό,τι εδρεύει κοντά στην προέλευσή του» (Holderlin, στο: Heidegger, 1986: 132). Η αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για την αναλογική φωτογραφία συμβαίνει μέσα στην καρδιά της ψηφιακής επέλασης. Η επανοικειοποίηση της αναλογικής φωτογραφίας δεν ερμηνεύεται ως καθήλωση ή νοσταλγική κίνηση επιστροφής στην τεχνολογία άλλων εποχών. Η επανοικειοποίησή της προτείνεται να κατανοηθεί ως ριζικός επαναπροσδιορισμός που αντανακλά τις διαδικασίες ανασύστασης τόσο του αναλογικού όσο και του ψηφιακού μέσου, επιβεβαιώνοντας την αξία της ως απτή και πολυαισθητηριακή διαδικασία (Minniti, 2020: 98). Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, πως «στον Δυτικό κόσμο μόλις αρχίσαμε να ανακαλύπτουμε τις παραμελημένες αισθήσεις μας. Αυτή η όλο και βαθύτερη επίγνωση είναι ίσως μια όψιμη αντίδραση στην οδυνηρή στέρηση της αισθητηριακής εμπειρίας που υφιστάμεθα στον τεχνολογικοποιημένο κόσμο της εποχής μας» (Montagu, 1986: xiii). Ποια είναι, όμως, αυτή η βαθιά -οντολογικής υφής- διαφορά που κάνει την αναλογική φωτογραφία να επανέρχεται και να καθ-ιερώνεται;

Σχηματικά, τα σημεία στα οποία φαίνεται να διαφοροποιείται η αναλογική φωτογραφία -ως διαδικασία- από την ψηφιακή εξεικόνιση -ως παραγωγή- εντοπίζονται σε τρεις, κυρίως, άξονες: την υλικότητα, το απρόβλεπτο έναντι του

---

<sup>38</sup>Ερευνες έδειξαν ότι η αναλογική φωτογραφία προσελκύει και εμπλέκει περισσότερο τις νεότερες γενιές που δεν είχαν άμεση επαφή και εμπειρία με αντίστοιχες φωτογραφικές πρακτικές του παρελθόντος (Minniti, 2020: 81). Επιπλέον, σχετικά με το παράδοξο επιστροφής στην αναλογική, δεσ: Manovich. L. (1995). *The Paradoxes of digital photography. Photography after Photography. Exhibition catalog.* Germany.

ελέγχου και, τη φωτογραφία ως αναστοχαστική εμπειρία έναντι της φωτογραφίας ως παρόρμησης (Minniti, 2016: 27). Ως προς την υλικότητα, μια βασική διαφορά αφορά στη *μεταγραφή* του αναλογικού που λειτουργεί μέσω της *συνεχούς διακύμανσης*, έναντι της *μετατροπής* του ψηφιακού που λειτουργεί μέσω *διακριτών μονάδων* (Lister, 2007: 307). Πιο συγκεκριμένα, στην αναλογική φωτογραφία μεταγράφεται ένα σύνολο φυσικών ιδιοτήτων του φωτός (ένταση και χρώμα) σε ένα άλλο σύνολο ως ανάλογο τονικών διακυμάνσεων. Το φιλμ, ως υλική επιφάνεια, χαράσσεται από το φως (Lister, 2007: 302). Αντιθέτως, στην ψηφιακή εξεικόνιση όλα στηρίζονται στην καταγραφή ενός μωσαϊκού τιμών βασικών χρωμάτων, η απομωσαϊκοποίηση των οποίων δίνει μια ολοκληρωμένη τιμή σε κάθε εικονοστοιχείο του αισθητήρα (pixel<sup>39</sup>). Εκεί, στις εκατομμύρια κυψέλες του γίνεται η σύλληψη του φωτός, η μετατροπή του σε τάση, η κωδικοποίησή του σε αριθμό και, τελικά, το «χτίσιμο» της εικόνας. Αν κατά τη διαδικασία αυτή προκύψει *θόρυβος*, δηλαδή κάποιο pixel με λάθος χρωματική πληροφορία, αντλούνται «πληροφορίες από γειτονικά pixel ως διορθωτικό που λειτουργεί σύμφωνα με ένα σύνολο συμπληρωματικών κωδίκων. Αυτές οι δυνατότητες που περιέχονται στο μικροσκοπικό αυτό κελί, είναι αυτές που κάνουν την ψηφιακή εικόνα να είναι ρευστή, πορώδης και ανοιχτή σε χειρισμούς» (Baraklianou, 2012: 307).

Ως προς την έννοια του απρόβλεπτου, η χημική διαδικασία της αναλογικής φωτογραφίας έχει χαρακτηριστεί -και είναι- ζωντανή διαδικασία. Ο Barthes έγραψε πως «το αγαπημένο σώμα απαθανάτιστηκε με τη διαμεσολάβηση ενός πολύτιμου μετάλλου, του ασημιού [...] σ' αυτό θα προσθέταμε και την ιδέα ότι τούτο το μέταλλο, όπως όλα τα μέταλλα της Αλχημείας, είναι ζωντανό» (Barthes, 1983: 113 / 1981: 81). Αυτό που είναι ζωντανό, ως αστάθμητος παράγοντας, είναι *απρόβλεπτο* με έναν τρόπο που η -βασισμένη σε αλγορίθμους- ψηφιακή εξεικόνιση δεν είναι, καθώς εκεί όλα προβλέπονται (Callahan, 2018: 300). Επεκτείνοντας το πλαίσιο αυτό και υπό το πρίσμα του ελέγχου, μια επιπλέον διαφορά εντοπίζεται στο γεγονός πως όταν χρησιμοποιούμε την ψηφιακή φωτογραφική μηχανή φαίνεται να μας δίνονται περισσότερες δυνατότητες. Η συνθήκη αυτή μας αναγκάζει να δώσουμε μεγαλύτερη έμφαση στο τελικό αποτέλεσμα και όχι στη διαδικασία, καθώς «στην περίπτωση της

---

<sup>39</sup>Ο όρος pixel (pic + element) χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά το 1967 σε άρθρο του Fred C. Billingsley με τίτλο "Caltech's Jet Propulsion Laboratory" (Baraklianou, 2012: 307). Το pixel «ήταν μία από τις μεγάλες ανακαλύψεις του εικοστού αιώνα. Έχει πλέον γίνει το θεμελιώδες σωματίδιο του παγκοσμιοποιημένου και μιντιακά κορεσμένου πολιτισμού του εικοστού πρώτου αιώνα (Mitchell, 2008: 83).

ψηφιακής εικόνας δεν έχουμε την κατασκευή ενός συγκεκριμένου αντικειμένου αλλά ενός συστήματος μετατροπών με άπειρη δυνατότητα αποτελεσμάτων» (Παπακωνσταντίνου, 2006: 142). Με τη χρήση της ψηφιακής μηχανής εγκλωβιζόμαστε τόσο στη νοοτροπία του αυτοματισμού ώστε η υπερπληθώρα των εικόνων που παράγονται στο πεδίο αυτών των δυνατοτήτων να μας δημιουργεί την ψευδαίσθηση ενός μεγάλου εύρους επιλογών εντός του οποίου «νιώθουμε ότι ο κόσμος είναι περισσότερο διαθέσιμος απ' ό,τι είναι στην πραγματικότητα» (Sontag, 1993: 33 / 2005: 24). Η κατάσταση αυτή, ωστόσο, μας στερεί την ίδια την επιλογή και την ανάληψη της ευθύνης για αυτή την επιλογή, τόσο τη στιγμή που φωτογραφίζουμε όσο και μετέπειτα στη διαλογή των φωτογραφιών<sup>40</sup>. Αξίζει να σημειώσουμε πως όταν αναφερόμαστε στην *επιλογή* δεν αναφερόμαστε σε κάποια βουλευσιαρχικού τύπου επιλογή της μορφής: επιλέγω, στοχεύω και το σώμα εκτελεί. Αναφερόμαστε σε μια επιλογή η οποία ως ανταπόκριση σε ένα κάλεσμα μας παροτρύνει να σταθούμε στη στιγμή ως πεδίο του αναστοχασμού μας. Ο αναστοχασμός αυτός δεν «αποσύρεται από τον κόσμο [αλλά] χαλαρώνει τα αποβλεπτικά νήματα που μας συνδέουν με τον κόσμο για να τα κάνει να αναφανούν» (Merleau-Ponty, 2016: 25 / 2005: xv). Είναι σαν εκείνα τα είκοσι λεπτά που μεσολαβούσαν πολλές φορές ανάμεσα σε δυο πινελιές του Cézanne (Gasquet, 1991: 167). Ο αναστοχασμός μας υπαγορεύει μια αναμονή και μας υποχρεώνει να κάνουμε *ένα βήμα πίσω* προκειμένου να δούμε και σκεφτούμε πώς τα πράγματα αναδύονται γύρω μας, καθώς «το βήμα πίσω [...] είναι η συνθήκη υπό την οποία η φωτογραφία γίνεται η ορατή έκφραση των αισθήσεων» (Rubinstein, 2023: 106). Πρόκειται για μια επιστροφή στην πρωτοταγή εμπειρία του κόσμου όπου η όραση συμφύεται με την αφή φέροντας -η καθεμία χωριστά, αλλά αξεδιάλυτα και οι δύο μαζί- το όλον την ανοιχτότητάς μας στον κόσμο ως εάν να ψηλαφούμε με το βλέμμα.

---

<sup>40</sup>Στο πλαίσιο αυτό, αξίζει να αναφέρουμε το έργο του καλλιτεχνικού διευθυντή, επιμελητή και ιδρυτή του ανεξάρτητου πρακτορείου Kessels Kramer, Eric Kessels, με τίτλο “24 Hours in Photos”. Ο Kessels οργάνωσε μια εικαστική εγκατάσταση στην οποία συγκέντρωσε όλες τις φωτογραφίες που βρήκε για 24 ώρες στο Flickr, και αφού τις τύπωσε, τις συγκέντρωσε στοιβάζοντάς τις σε ένα άδειο κτίριο της γκαλερί FOAM στο Αμστερνταμ. Ο ίδιος ο Kessels δήλωσε πως «δεν είναι εντυπωσιακό όταν τις κατεβάζεις, έχοντας τελικά ένα εκατομμύριο φωτογραφίες στον server, αλλά όταν τις τυπώνεις και τις βάζεις όλες σε έναν χώρο. Τότε σε κυριεύει». Το δωμάτιο έμοιαζε μια τεράστια χωματερή όπου ο εφήμερος χαρακτήρας της ψηφιακής εικόνας την επικύρωσε ως καταναλωτικό προϊόν. Μάλιστα, πρόσφατες έρευνες έδειξαν πως μέσα σε δυο λεπτά τραβάμε περισσότερες εικόνες από ό,τι όλη η ανθρωπότητα σε ολόκληρο τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Επιπλέον, ο Καταλανός εικαστικός Joan Fontcuberta διερεύνησε τον κορεσμό των εικόνων που παράγονται, ονομάζοντάς τον «οργή των εικόνων». Στο πλαίσιο αυτό μας ενθαρρύνει να σκεφτούμε το νέο καθεστώς των φωτογραφιών ως αυτές που λείπουν ή που δεν υπήρξαν ποτέ.

Μια διαφορά, ακόμη, εντοπίζεται στη λογική του μέσου που χρησιμοποιείται. Μεταβαίνοντας από την πραγματικότητα του ψηφιακού δυνητικού χώρου στην πραγματικότητα του αναλογικού υλικού χώρου, μεταβαίνουμε -ταυτόχρονα- και σε μια νέα αντιληπτική εμπειρία (Παπακωνσταντίνου, 2006: 145) προκειμένου να *δούμε* αυτό που κοιτάζουμε και να διερωτηθούμε τι σημαίνει *αντιλαμβάνομαι*. Καθώς η αντίληψη είναι προϋπόθεση κάθε πράξης και διαμορφώνει τη βάση κατανόησης του κόσμου, αντιλαμβάνομαι σημαίνει καθιστώ εαυτόν παρόντα μέσω του σώματος αδιάλειπτα προσανατολισμένο και εκβαλλόμενο προς τον κόσμο, αφού είμαστε ήδη τοποθετημένοι και δεσμευμένοι σε αυτόν (Merleau-Ponty, 1964: 42 & Merleau-Ponty, 2016: 602 / 2005: 419). 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. Η οθόνη είναι σαν να μας δίνει αποπτωχευμένα ομοιώματα του κόσμου, κενά νοήματος<sup>41</sup>. 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 καθαυτής καθιστά την ψηφιακή μηχανή ένα ακόμα εξωτερικό -προς το σώμα μας- αντικείμενο.

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. Η αναλογική φωτογραφία μας καλεί να βιώσουμε μια πολυαισθητηριακή και ενσώματη εμπειρία, σε αντίθεση με την ψηφιακή η οποία χαρακτηρίζεται από μια άστοργη οπτικότητα που παράγει εικόνες σε *κρυογενική μορφή* και οι οποίες «ταλαντεύονται μεταξύ μιας οπτικής υπόστασης και μιας λογικής υπόστασης» (Robins, 1995 & Παπακωνσταντίνου, 2006: 142). Όσο η υλική υπόσταση του φιλμ εξαχνώνεται σε ηλεκτρονικά σήματα, τόσο συνειδητοποιούμε πως κοιτάζοντας την οθόνη βλέπουμε εικόνες που δεν χαρακτηρίζονται από την -

---

<sup>41</sup>Για τον Merleau-Ponty, η οθόνη στον κινηματογράφο «δεν έχει ορίζοντες», 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). 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). Αυτό με τη σειρά του -ως διακριτή κωδικοποίηση δεδομένων- «χτίζει» συνδυαστικά την εικόνα, χωρίς να *είναι*.

κατά Barthes- 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 αντίθεση με τις ψηφιακές εικόνες που είναι εντός χρόνου / *in time*, οι αναλογικές φωτογραφίες είναι και του χρόνου / *of time* (Batchen, 2000:19). Τα πάντα είναι υφές και για αυτό το ίδιο το νόημα της αναλογικής φωτογραφίας δεν μπορεί να είναι η αναγωγή της παρουσίας του πραγματικού σε «μετρήσιμες και διαχειρίσιμες ομοειδείς μονάδες» (Μαρκουλάτος, 2018: 15) ηλεκτρονικής πληροφορίας ενός κώδικα απροσπέλαστου από τις αισθήσεις μας. Κάθε κόκκος της αναλογικής δεν είναι μια λάθος χρωματική πληροφορία στην αισθητήρα, αλλά πραγματικό κενό ανάμεσα στους γειτονικούς εμφανισμένους κρυστάλλους<sup>42</sup>. Υπό το πρίσμα αυτό 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, στο απτό και στην ύλη ενός κόσμου ο οποίος διαποτίζεται από «την πιο αναλογική απ’ όλες τις αναλογικές συνθήκες, το πραγματικό» (Gallway, 2017).

---

<sup>42</sup>Η Στέλλα Μπαρακλιάνου γράφει σχετικά: «σε σύγκριση με έναν κόκκο εκτεθειμένου και σταθερού αλογονούχου αργύρου, το pixel έχει εξασθενημένη φυσική ύπαρξη στην ψηφιακή εικόνα. Η λειτουργία του βασίζεται σε σχεσιακά σύνολα τιμών που εκχωρούνται μέσω ενός ορθογώνιου πίνακα στοιχείων γύρω του (matrix). Αυτό επιτρέπει τον προσδιορισμό και τον χειρισμό των τιμών σημείο προς σημείο στην εικόνα, γεγονός που την καθιστά μεταβλητή. Αυτό είναι που προκάλεσε και τη γνωστή ψηφιακή κρίση αναπαράστασης στη φωτογραφία [...] Τα pixel για τις διορθώσεις αντλούν πληροφορίες από γειτονικά pixel ως διορθωτικό που λειτουργεί σύμφωνα με ένα σύνολο συμπληρωματικών κωδικών. Αυτές οι δυνατότητες που περιέχονται στο μικροσκοπικό αυτό κελί, είναι αρκετές για να κάνουν την ψηφιακή εικόνα ρευστή, πορώδη και ανοιχτή σε χειρισμούς» (Baraklianiou, 2012: 307).

## Κεφάλαιο III

### Ο σκοτεινός θάλαμος ως υπαρξιακός χώρος

«Το να ζει κανείς μέσα στο φως είναι το ίδιο με το να ζει μέσα στο χρόνο δίχως να τον αντιλαμβάνεται»

[Wintreson, J. (1992), *Το φύλο της κερασιάς* (μτφ. Σ. Παπασταύρου), σ: 148. Αθήνα: Γνώση.]

### 3.1 Περιβάλλοντα εμπειρίας

Από τη νευροεπιστήμη γνωρίζουμε ότι στην ενδομήτρια ζωή λειτουργούν όλες μας οι αισθήσεις πλην της όρασης. Μέσα στη μήτρα, αναφέρει ο Jim Morrison, δεν είμαστε παρά *ψάρια των σπηλαίων χωρίς μάτια* (Morrison, 1983: 23). Μόλις γεννιόμαστε «είμαστε στην ουσία τυφλοί» (Grunwald, 2022: 27). Προκειμένου να μάθουμε να βλέπουμε απαιτείται να ωριμάσουν -υπό την επίδραση του φωτός- διάφορα κύτταρα του αμφιβληστροειδούς (Grunwald, 2022: 27). Ωστόσο, κατά έναν άλλον τρόπο, *ήδη* βλέπαμε με την αφή. Από έρευνες που έχει διεξάγει το Εργαστήριο «Γνώση και Ανάπτυξη»- UMR 8605 του Ινστιτούτου Ψυχολογίας στο Πανεπιστήμιο René Descartes-Paris V, γνωρίζουμε πως η πρώτη μορφή αντίληψης που διαμορφώνει το έμβρυο, προκειμένου να εξερευνήσει το ενδομήτριο περιβάλλον του και να αλληλεπιδράσει με αυτό, είναι η απτική (haptic) αντίληψη (Streri, 2005: 327). Η απτική αντίληψη αναφέρεται σε κάθε τύπο αίσθησης που σχετίζεται με την αφή και με ό,τι βασίζεται σε αυτήν (Pérez-Ariza & Santís-Chaves, 2016: 13), περιλαμβάνοντας τον συνδυασμό της δερματικής αίσθησης (πίεση, δόνηση, θερμοκρασία), της ιδιοδεκτικότητας και της κιναισθησίας (BergmannTiest, 2010: 2775; Marks, 1998: 332 & Ratcliffe, 2018: 290).

Ήδη από την 8η εβδομάδα της κύησης η περιστοματική περιοχή θεωρείται το πρώτο -ευαίσθητο στο άγγιγμα- σημείο του σώματός μας που ανταποκρίνεται στην αίσθηση της αφής (Myers et al., 2004: 241). Ως έμβρυα αντιδρούσαμε στην απτική διέγερση των χειλιών μας με συνακόλουθη υποχώρηση του κεφαλιού μας και σύσπαση ολόκληρου του σώματός μας. Η ικανότητά μας αυτή «επιβεβαιώνει την προτεραιότητα του απτικού αντιληπτικού συστήματος έναντι όλων των άλλων στη διαδικασία της εξέλιξης, [καθιστώντας επιπλέον] σαφές από πόσο νωρίς τα αισθητήρια συστήματα συνδέονται με το κινητικό» (Grunwald, 2022: 29). Φτάνοντας στη 14η εβδομάδα και έχοντας «μέγεθος μόλις 13 εκατοστά» (Grunwald, 2022: 36) μπορούσαμε, πλέον, να χαρτογραφούμε με ολόκληρο το σώμα μας τον κόσμο, ο οποίος υπήρχε τότε για εμάς ως περιβάλλον εμπειρίας μέσα στο υγρό και ζεστό σκοτάδι της μήτρας: του μόνου τόπου για τον οποίο, φροϋδικά, μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι τον έχουμε επισκεφθεί και κατοικήσει. Στη φάση αυτή, περίπου κατά την 17<sup>η</sup> εβδομάδα της κύησης, προκαλείται η τριχοφυΐα καλύπτοντας ολόκληρο το σώμα μας με χνούδι (Grunwald, 2022: 36). Πέρα από κάθε αμφιβολία, ο

ενδομήτριος κόσμος είναι ένας σχετικά «φτωχικός σε αισθήσεις κόσμος [τον οποίο] διαταράσσουν μόνο οι επαφές με τον εαυτό [μας] και τα ερεθίσματα που προκαλούνται από τις κινήσεις της μητέρας» (Grunwald, 2022: 37). Στο πλαίσιο αυτό οι μικροσκοπικές τριχούλες -ύψους μόλις 5-7 χιλιοστών- λειτουργούν ως «κεραίες» επαφής «καταγράφοντας και αποδίδοντας ενισχυμένες ακόμα και πιο ανεπαίσθητες διαταραχές στο αμνιακό υγρό» (Grunwald, 2022: 37). Το χνούδι, το οποίο αρχίζει να υποχωρεί από την 33<sup>η</sup> εβδομάδα της κύησης, διαμορφώνει για εμάς ένα περιβάλλον σωματικής διέγερσης το οποίο προκαλεί την ευαισθησία και τον ερεθισμό του απτικού μας συστήματος (Grunwald, 2022: 37, 38).

Με τη γέννησή μας, έρευνες έχουν δείξει πως η απτική αντίληψη που διαθέτουμε ως βρέφη συνυπάρχει, για ένα διάστημα, με την οπτική (Streri, 2005: 336). Όπως σημειώνει και ο επικεφαλής του Εργαστηρίου Απτικής που υπάγεται στη Σχολή Ιατρικής του Πανεπιστημίου της Λειψίας Martin Grunwald, «το βρέφος μαθαίνει να βλέπει, και σε αυτό βοηθούν τα χέρια του» (Grunwald, 2022: 97). Πιο συγκεκριμένα, μέχρι την ηλικία των 5 μηνών χρησιμοποιούμε τα χέρια μας προκειμένου να αντιληφθούμε ολότητες με την αφή και να αναγνωρίσουμε βασικές ιδιότητες των αντικειμένων που μόλις έχουμε κοιτάξει. Μετά τους 5 μήνες το status των χεριών αρχίζει να τροποποιείται με αποτέλεσμα τα χέρια να μετατρέπονται σε εργαλεία υπό τον έλεγχο της όρασης προκειμένου να πιάσουμε αντικείμενα των οποίων τις βασικές ιδιότητες ήδη ανα-γνωρίζουμε (Streri, 2005: 326). Στο στάδιο αυτό, οι απτικές ιδιότητες προσαρμόζονται αμέσως στις συνθήκες της όρασης προκειμένου να καταφέρουμε να στρέψουμε το οπτικό μας ενδιαφέρον σε όσα προηγουμένως αισθανόμασταν μόνο μέσω της αφής (Grunwald, 2022: 93-94). Καθίσταται, λοιπόν, φανερό πως καθώς μεγαλώνουμε, το σωματικό μας σχήμα<sup>43</sup> «ως προ-γνωστική εξοικείωση με τον εαυτό μας και τον κόσμο τον οποίο κατοικούμε» (Carman, 2008: 106) εμφανίζεται βαθμιαία και οικοδομείται σταδιακά όσο τα απτικά και κιναισθητικά περιεχόμενα των εμπειριών μας εναρμονίζονται και συνδέονται συνειρμικά, τόσο μεταξύ τους, όσο και με τα αντίστοιχα οπτικά (Merleau-Ponty, 2016: 188 / 2005: 113). Στο πλαίσιο αυτό οι οπτικές, απτικές και κιναισθητικές όψεις

---

<sup>43</sup>Σωματικό σχήμα είναι τόσο η εμπειρία του σώματός μας, όσο και η εμπειρία του σώματός μας στον κόσμο μέσα από την οποία τον βιώνουμε και τον αντιλαμβανόμαστε (Merleau-Ponty, 2016: 247 / 2005: 164). Σύμφωνα με τον Taylor Carman, και δεδομένου πως «η θεωρία του σωματικού σχήματος είναι άρρητα μια θεωρία της αντίληψης» (Merleau-Ponty, 2016: 358 / 2005: 239) η έννοια του σωματικού σχήματος έχει σημαντικό ρόλο στη μερλωποντιανή φαινομενολογία, καθώς υπό μία έννοια «είναι το αγκυροβόλι της σωματικής φύσης της αντίληψης» (Carman, 2008: 106).



του ανθρωπίνου σώματος χαρακτηρίζονται από την εννόηση, δηλαδή από το γνώρισμα των αισθήσεων να επικοινωνούν μεταξύ τους και να βρίσκονται σταθερά σε σχέση αμοιβαίας εμπειρίας, με τρόπο ώστε η μία να συμφύεται με την άλλη φέροντας -η καθεμία χωριστά, αλλά αξεδιάλυτα όλες μαζί- το όλον της σωματικής μας ύπαρξης στον κόσμο, χωρίς όμως να διακυβεύεται η ενότητά τους (Merleau-Ponty, 2016: 402 / 2005: 273 & 1968: 217). Ενότητα η οποία, ως ενιαία λειτουργία, είναι σύμφυτη με την ενότητα της βιωμένης εμπειρίας του σώματος.

Κάθε ενσώματη και πολυαισθητηριακή δράση μας σε περιβάλλοντα εμπειρίας είναι ζωτικής σημασίας. Ενόψει οποιουδήποτε «ενεργού ή δυνατού έργου προς επιτέλεση», το σώμα μας χαρακτηρίζεται από μια *χωρικότητα κατάστασης* (Merleau-Ponty, 2016: 190 / 2005: 115) σύμφωνα με την οποία το σώμα διαμορφώνει συνεχώς τα περιβάλλοντα αυτά και, ταυτόχρονα, με την ίδια του τη δράση παράγει νέα ως «βιωμένη συνεκτικότητα» (Μαρκουλάτος, 2007: 183). Το να αγγίζουμε, να βλέπουμε, να ακούμε, να γευόμαστε και να οσφραϊνόμαστε σε τέτοιου είδους περιβάλλοντα δεν συνιστά μεμονωμένη δραστηριότητα του οργανισμού, αλλά κοινή όψη της ενσώματης βιοματικής πρόσληψης του περιβάλλοντος (Gibson, 1968: 4). Όπως σημειώνουν οι McCarter και Pallasmaa, «η αισθητηριακή εμπειρία ενός χώρου συνήθως προκύπτει από τα οπτικά όρια, το φως και τη σκιά, αλλά και την ηχώ του χώρου, καθώς και τις απτικές [...] ιδιότητες που συμβάλλουν σε μεγάλο βαθμό στην εμπειρία [...] της οικειότητας» (McCarter & Pallasmaa, 2012: 15). Στο πλαίσιο αυτό η αντίληψη, ως προϋπόθεση κάθε δράσης, δεν είναι ούτε μπορεί να είναι άθροισμα απτικών, οπτικών και ακουστικών δεδομένων (Merleau-Ponty, 1945: 50). Λειτουργεί μέσα σε ενσώματες πρακτικές συνάψεις, εμπλέκει αναπόφευκτα τη σύνθεση όλων των αισθήσεων και μεταποιεί τα περιβάλλοντα εμπειρίας σε χώρους οικείους, φιλόξενους και κατοικήσιμους, συνεισφέροντας, τελικά, στον γόνιμο εμπλουτισμό τους (Merleau-Ponty, 1968: 144). Ένα τέτοιο περιβάλλον είναι ο σκοτεινός θάλαμος.

Ο σκοτεινός θάλαμος, «ως περιβάλλον μιας ορισμένης ζωτικής δόνησης την οποία υιοθετεί το σώμα μας» (Merleau-Ponty, 2016: 373 / 2005: 250), δεν μπορεί να υπάρξει ανεξάρτητα από τους τρόπους με τους οποίους τον προσλαμβάνουμε, επειδή περιβαλλόμαστε από αυτόν. Στον σκοτεινό θάλαμο «η ύλη, ο χώρος και ο χρόνος συγχωνεύονται σε μια μοναδική στοιχειώδη εμπειρία, την αίσθηση της ύπαρξης» (Pallasmaa, 2022: 82 / 2005: 52). Είναι ένα περιβάλλον που το ζούμε από μέσα πασχίζοντας να αφομοιώσουμε επιμέρους τεχνικές και γνώσεις για τη συμπεριφορά

του φωτός μέσω της περιέξής του στην ύλη. Στην προσπάθεια αυτή, οι αρχές που διέπουν τις διαδικασίες εμφάνισης ενός φιλμ και τυπώματος μιας φωτογραφίας είναι παρούσες ως ένα σύνολο οδηγιών «όπως οι κανόνες του παιχνιδιού σ' έναν αγώνα τένις» (Merleau-Ponty, 1991: 41). Ωστόσο, η γνώση τους δεν μπορεί από μόνη της να προεξοφλεί το αποτέλεσμα. Η προφάνεια της αναγκαίας τεχνικής επάρκειας παραγνωρίζεται ως επαρκής συνθήκη όταν στηρίζεται στην επανάληψη επιμέρους μηχανιστικών κινήσεων στον σκοτεινό θάλαμο ως εάν να «προσπαθείς να φτάσεις στο είναι χωρίς να περάσεις από το φαινόμενο» (Merleau-Ponty, 2016: 657 / 2005: 462).

### **3.1.1 Η εμπειρικά παρούσα όψη των πραγμάτων**

Από τη νευροφυσιολογία γνωρίζουμε πως η αντίληψη των πραγμάτων και η δράση μας προς αυτά συντονίζονται και εκτελούνται από την ίδια ομάδα νεύρων, τους *κανονικούς νευρώνες* (canonical neurons). Οι νευρώνες αυτοί δεν χαρτογραφούν τα αντικείμενα ως προς το αισθητηριακό περιεχόμενό τους, τη μορφή ή το σχήμα τους, αλλά ως προς τον βαθμό συσχέτισης και αλληλεπίδρασης μαζί τους (Gallese, 2001: 40). Κατ' αυτόν τον τρόπο οι κανονικοί νευρώνες συμβάλλουν στην αναγνώριση του κόσμου ως τον ορίζοντα κάθε δυνητικής, πολυτροπικής ενσώματης και έμπρακτης σχέσης μας μαζί του (Gallese, 2016: 130).

Φαινομενολογικά «είμαστε απ' άκρου εις άκρον σχέση με τον κόσμο» (Merleau-Ponty, 2016: 24 / 2005: xiv). Πολλά χρόνια πριν την προαναφερθείσα ιατρική ανακάλυψη, ο Merleau-Ponty σημείωνε πως «καθώς στρέφομαι προς τον κόσμο συμπιέζω τις [...] πρακτικές αποβλέψεις μου σε αντικείμενα [...] τα οποία υπάρχουν για εμένα στον βαθμό που μου προκαλούν σκέψεις ή βουλήσεις» (Merleau-Ponty, 2016: 162 / 2005: 95). Μερλωποντιανά, συγκροτούμαστε διαρκώς μέσα από την επαφή μας με τα πράγματα, τα οποία είναι συνυφασμένα με τον τρόπο που τα αντιλαμβανόμαστε και υπάρχουν για εμάς σε αναφορά με το πώς διατιθέμεθα προς εκείνα. Όταν κοιτάζουμε, λέει ο Γάλλος φιλόσοφος, τα πράγματα που μας περιβάλλουν προκειμένου να προσανατολιστούμε ανάμεσά τους, αποκτούμε καταρχάς πρόσβαση στην ορατή και εμπειρικά παρούσα όψη τους ταυτοποιώντας τα ως *υποστηρίγματα και οδηγούς κάθε πρακτικής επιδίωξης* (Merleau-Ponty, 2016: 101 / 2005: 50). Πράγματα τα οποία μας παρουσιάζονται «ως πόλοι δράσης» και προς τα

οποία το σώμα ήδη εγείρεται και κινείται<sup>44</sup>(Merleau-Ponty, 2016: 199 / 2005: 122). Η σχέση μας μαζί τους είναι το αρχιμήδαιο σημείο για τον κοινό κόσμο που μοιραζόμαστε.

Μέσω του σώματος -με τις κινητικές και θυμικές του λειτουργίες- ανήκουμε οργανικά στον κόσμο. Μετέχουμε των διαδικασιών του υιοθετώντας μορφές συμπεριφοράς οι οποίες δεν αποτελούν ένα σύνολο αντανακλαστικών απέναντι σε κάποιο εξωτερικό ερέθισμα. Αντ' αυτού, είναι *χειρονομίες* που λειτουργούν ως έκφραση νοήματος και ανταπόκρισης σε ένα κάλεσμα. Ένα κάλεσμα δημιουργίας το οποίο στον χώρο του σκοτεινού θαλάμου εκφράζει «την προσπάθεια ενός ανθρώπου που στερήθηκε τον κόσμο να ξαναγυρίσει στον κόσμο» (Blanchot, 2003: 31). Αυτές οι μορφές συμπεριφοράς δομούνται «πάνω στις σχέσεις που ένα συγκεκριμένο υποκείμενο (σωματικό εγώ και σκεπτόμενο ον ταυτοχρόνως) συνάπτει με τον κόσμο και τα πράγματα γύρω του» (Μουρίκη, 2009: 404). Υπό αυτό το πρίσμα, τα πράγματα δεν μπορεί να είναι αλλότρια και ξένα -είτε *οντολογικά* είτε *υφολογικά*- προς το υποκείμενο που τα αντιλαμβάνεται. Φαινομενολογικά, αυτό που μπορούμε να γνωρίζουμε «αναδύεται στις αναπόφευκτες εμφύσεις σώματος και κόσμου σε μια βιωμένη εμπειρία που είναι αναγκαστικά κάπου, κάποτε και κάπως» (Neimanis, 2017: 43). Καθώς «οφείλουν, σε κάθε περίπτωση, να είναι διαθέσιμα σε κάποιο βαθμό και με κάποιον τρόπο» (Μαρκουλάτος, 2018: 96) τα πράγματα στον σκοτεινό θάλαμο γίνονται προσιτά και ως εργαλεία που επιτελούν έναν σκοπό<sup>45</sup> φέροντας μέσα τους «αποτυπωμένα τα σημάδια της ανθρώπινης δράσης για την οποία χρησιμεύουν» (Merleau-Ponty, 2016: 583 / 2005: 405). Προτού ο σκοτεινός θάλαμος γίνει «το ενιαίο μέσο εντός του οποίου τα πράγματα είναι διατεταγμένα σε τρεις διαστάσεις και στο οποίο παραμένουν ίδια ανεξαρτήτως από τη θέση που καταλαμβάνουν [...] ως άθροισμα σημείων παρατεταγμένων το ένα δίπλα στο άλλο» (Merleau-Ponty, 2004: 50 & Merleau-Ponty, 2016: 245 / 2005: 162), βιώνεται ως χώρος μέσα από το σώμα.

---

<sup>44</sup>Το σώμα μας δεν παρίσταται στον σκοτεινό θάλαμο ως ιδιοκτησιακό καθεστώς ή χωρικό δεδομένο, ούτε κινείται «κατ' αρχάς εντός του χώρου» (Merleau-Ponty, 2016: 267 / 2005: 171). Το σώμα μας -ως ενότητα σύνθεσης- «είναι στον χώρο, είναι του χώρου», ακριβώς επειδή δεν θα μπορούσε να υπάρξει για εμάς ο χώρος του σκοτεινού θαλάμου αν δεν είχαμε σώμα (Merleau-Ponty, 2016: 267, 193 / 2005: 171, 117).

<sup>45</sup>Η σκοπιμότητα αυτή, χαϊντεγκεριανά, καθορίζεται από ένα *για να* το οποίο προσδίδει στα πράγματα υπόσταση χρησιμότητας μέσα από την -αμοιβαίως- παραπεμπτική τους σχέση. Για μια εκτενέστερη αναφορά βλέπε: Heidegger, M. (1986). Το πράγμα και το έργο τέχνης. Στο: M. Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης* (μτφ. Γ. Τζαβάρας), (σελ. 35-65). Αθήνα: Δωδώνη. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1950).

Έτσι, στον σκοτεινό θάλαμο ο μεγεθυντήρας, ο χρονοδιακόπτης, το κοκκόμετρο και οι λεκάνες, ενώ μας παρουσιάζονται οπτικά, ενσωματώνουν -μέσω της πρακτικής σχέσης μας μαζί τους- μιαν αίσθηση απτικών δυνατοτήτων. Στο πλαίσιο αυτό το σώμα διευρύνεται μέσα από τα εργαλεία που μετέρχεται, καθώς όταν «μας αποκαλύπτει τα πράγματα, τότε τα πράγματα-εργαλεία [...] μας υποδεικνύουν το σώμα μας» (Sartre, 2007: 521-522 / 2011: 462-463).

Τα βασικά μέρη από τα οποία αποτελείται ο μεγεθυντήρας είναι:

- η κεφαλή η οποία περιέχει μια λάμπα και ένα σύστημα διάχυσης ή συγκέντρωσης του φωτός,
- ο φορέας του φιλμ,
- η θήκη για τα φίλτρα κοντράστ,
- ο φακός με το δακτυλίδι εστίασης της εικόνας στο επίπεδο της βάσης του μεγεθυντήρα, όπου τοποθετείται το φωτογραφικό χαρτί, και το δακτυλίδι του διαφράγματος το οποίο μας επιτρέπει να επιλέξουμε το κατάλληλο άνοιγμα διαφράγματος προκειμένου να έχουμε την επιθυμητή ένταση του φωτός στο είδωλο,
- ένα μετακινούμενο κόκκινο φίλτρο κάτω από τον φακό.

Η διαδικασία είναι η εξής: εισερχόμαστε στον απόλυτα φωτοστεγανό χώρο του σκοτεινού θαλάμου με τα αρνητικά που έχουμε επιλέξει να τυπώσουμε και ανάβουμε το κόκκινο φως ασφαλείας (λάμπα PF712) στο οποίο οι επιφάνειες των ασπρόμαυρων φωτογραφικών χαρτιών δεν είναι ευαίσθητες. Ανάβουμε τον μεγεθυντήρα, απομακρύνουμε από τον φακό το κόκκινο φίλτρο και τοποθετούμε στον φορέα του μεγεθυντήρα το αρνητικό του φιλμ. Το φως από την κεφαλή περνάει μέσα από τον φορέα του φιλμ και με τον φακό σχηματίζεται το είδωλο της εικόνας στη βάση του μεγεθυντήρα. Αφού φτιάξουμε το κάδρο μας, ρυθμίζοντας το μέγεθος και την απόσταση της κεφαλής από τη βάση του μεγεθυντήρα, επαναφέρουμε το κόκκινο φίλτρο κάτω από τον φακό. Ακολουθώντας, τοποθετούμε στη βάση του μεγεθυντήρα το φωτογραφικό χαρτί που θα εκφωτίσουμε, και πάνω του ακουμπάμε το κοκκόμετρο προκειμένου να παρατηρήσουμε την ευκρίνεια και το μέγεθος του κόκκου, παράμετροι που καθορίζουν τον βαθμό εστίασης. Η ρύθμιση της εστίασης γίνεται με έναν μοχλό ο οποίος μας επιτρέπει να μεταβάλλουμε την απόσταση του φακού από το φιλμ που βρίσκεται στον φορέα του. Στη συνέχεια, κάνουμε κάποιες δοκιμές με

λωρίδες φωτογραφικού χαρτιού προκειμένου να πετύχουμε την ιδανική έκθεση (σχέση χρόνου και φωτός). Μόλις καταλήξουμε στον τελικό χρόνο έκθεσης, τοποθετούμε στη βάση μεγεθυντήρα ολόκληρο το φωτογραφικό χαρτί, ρυθμίζοντας παράλληλα τον χρονοδιακόπτη στον χρόνο που θέλουμε να εκθέσουμε. Απομακρύνοντας το κόκκινο φίλτρο πατάμε το κουμπί του χρονοδιακόπτη και ο μεγεθυντήρας ανάβει. Η έκθεση ξεκινά. Το φως του μεγεθυντήρα «καίει» το φωτογραφικό χαρτί. Δευτερόλεπτα μετά, ο χρονοδιακόπτης σταματάει αυτόματα και ο μεγεθυντήρας σβήνει. Το εκφωτισμένο, πλέον, φωτογραφικό χαρτί θα περάσει τέσσερα διαδοχικά μπάνια στις λεκάνες.

### 3.2 Ο χώρος

Ο χώρος κατανοήθηκε από τον Αριστοτέλη ως *προδιαγεγραμμένος* και συνδέθηκε αναπόσπαστα με την κίνηση των όντων εντός του. Συνέπεια αυτής της αριστοτελικής παραδοχής είναι η κατανόηση της φύσης «υποχρεωτικά [...] στατικά, ως δεδομένης» (Μπετσάκος, 2008: 449). Η αντιμετώπιση της φύσης ως μιας απόλυτης πραγματικότητας προς παρατήρηση και εκμετάλλευση, δέσμευσε για αιώνες την ανθρώπινη σκέψη, οδηγώντας αναπόφευκτα και στην απολυτοποίηση του υποκειμένου που την παρατηρεί (Μπετσάκος, 2008: 449). Οι κλασικές αντιλήψεις για τον χώρο διαμορφώθηκαν σε συνθήκες κυριαρχίας του θετικισμού. Όπως σημειώνει ο Θωμάς Μαλούτας, από την εποχή του Διαφωτισμού και μετά, η υφέρπουσα αντίληψη για τον χώρο ως *απόλυτο χώρο* «οδήγησε στην αντιμετώπιση της χωρικότητας ως συλλογής πραγμάτων καθ' εαυτά, η οποία, με τη σειρά της, οδήγησε στην κυριαρχία του εμπειρισμού» (Μαλούτας, 1986: 285) ως αποτέλεσμα των νέων γνωσιολογικών ερωτημάτων που έθεσαν οι καταλυτικές αλλαγές και οι ανατρεπτικές εξελίξεις που συντελέστηκαν στις επιστήμες και τη φιλοσοφία κατά τη διάρκεια του 16<sup>ου</sup> και 17<sup>ου</sup> αιώνα. Στο πλαίσιο αυτό ο *απόλυτος γεωμετρικός χώρος* αποτέλεσε το αποκλειστικό πεδίο συγκρότησης της ανθρώπινης χωρικότητας έχοντας, ταυτόχρονα, το προνόμιο της πρωταρχικότητας ως προς αυτήν (Μαλούτας, 1986: 291). Η φιλοσοφική εξέταση της ιδέας του χώρου επιχείρησε, από τις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα, να γεφυρώσει το βαθύ διπολικό «ρήγμα ανάμεσα στον ποιοτικό, βιωμένο χώρο της καθημερινής ζωής και στον αφηρημένο, ποσοτικό χώρο που κατασκευάζεται στα πλαίσια της φυσικής επιστήμης» (Τερζόγλου, 2009: 35). Ωστόσο η μερικότητα και η αποσπασματικότητα των προσεγγίσεων πυροδότησε νέες φιλοσοφικές αναζητήσεις

σε προσφορότερα εδάφη. Στο πλαίσιο αυτό η φαινομενολογική προσέγγιση έρχεται να φωτίσει την έννοια του χώρου υπό το πρίσμα της βιωματικής του πρόσληψης και οικειοποίησης μέσα από τις απτικές και κινητικές εκτυλίξεις του σώματος, προκρίνοντας ταυτόχρονα την αφή και την υλικότητα.

Στο πεδίο της φαινομενολογίας η προσπάθεια συγκρότησης ενός λόγου για τον χώρο δεν χρειάζεται να προσφύγει στον επιστημονισμό προκειμένου να αποκτήσει εσωτερική εγκυρότητα και συνοχή (Τερζόγλου, 2009: 38). Χωρίς να αρνείται την ενότητα της βιωμένης εμπειρίας, η φαινομενολογία τη θεμελιώνει με έναν τρόπο διαφορετικό από εκείνον του κλασικού ορθολογισμού (Merleau-Ponty, 2016: 494 / 2005: 343). Στο πλαίσιο αυτό, η επιχειρούμενη προσέγγιση του χώρου ως αδιαίρετης ολότητας κενών, διάκενων και πλήρων, προοικονομεί τη θέση πως η περιγραφή του δεν μπορεί απλώς να περιοριστεί στους πενιχρούς όρους της κλασικής επιστήμης: διάταξη, χωροταξία και γεωμετρία. Η φαινομενολογική κριτική εστιάζει στην έωλη αναγωγή του ευκλείδειου γεωμετρικού χώρου σε μοναδική και αυθεντική ερμηνεία του χωρικού φαινομένου χωρίς, ωστόσο, να τον αρνείται ή να τον απορρίπτει ως εννοιολογικό εργαλείο σε σχέση με τις κυριότερες αποστάσεις, διαστάσεις και κατευθύνσεις του προσανατολισμένου χώρου (Μαλούτας, 1986: 290-291). Υπό το πρίσμα του *βιωμένου χώρου*, εκεί όπου τα όρια μεταξύ υλικότητας, απτικότητας και σώματος είναι πορώδη, εντοπίζεται η θεμελιώδης διαφορά σε σχέση με τον ευκλείδειο γεωμετρικό χώρο.

Φαινομενολογικά ο χώρος ως ήδη συγκροτημένος και «ήδη σχεδιασμένος στη δομή του σώματος [...] εδράζεται στη γεγονότητά μας» (Merleau-Ponty, 2016: 247, 436 / 2005: 164, 296). Αυτό σημαίνει πως «ο χώρος δεν είναι πια αυτός για τον οποίο μιλούσε η Διοπτρική» (Merleau-Ponty, 1991: 92). Ο ευκλείδειος γεωμετρικός χώρος ανάγεται και ριζώνει στην πρωτοκαθεδρία του βιωμένου χώρου «ο οποίος προσμετράται με βάση τον εαυτό μου, θεωρούμενο ως σημείο ή βαθμό μηδέν της χωρικότητας» (Merleau-Ponty, 1991: 93). Ο χώρος αυτός δεν αποτελεί μια *a priori* εμπειρία ως φόρμα ή ιδεατότητα, αλλά είναι ο ίδιος προϊόν αυτής της εμπειρίας, δημιουργείται από αυτήν (Gallese, 2015: 76). Προτού να γίνει -δευτερογενώς- αντιληπτός ως σχέση μεταξύ των πραγμάτων, ο βιωμένος χώρος είναι πρωταρχικά η ίδια η -ενσώματη- σχέση μας με αυτά. Εκείνο, λοιπόν, που καλούμαστε να κάνουμε είναι να βρούμε ξανά «κάτω από το ρητό νόημα των ορισμών, το λανθάνον νόημα

των εμπειριών» (Merleau-Ponty, 2016: 192 / 2005: 116), προκειμένου να αντιληφθούμε πώς υπάρχει για εμάς ο χώρος και πώς βιώνουμε τη σχέση μας μαζί του μέσα από το σώμα.

Το σώμα εκφράζει και «καθορίζει τον *αρχέγονο τόπο* απ' όπου γίνεται δυνατή κάθε διάνοιξη ενός κόσμου αντικειμένων, χωρικών σχέσεων και στοχεύσεων» (Τερζόγλου, 2009: 279). Ως κέντρο κάθε δυνατικής δράσης το σώμα εγκαθιδρύει τις πρωτογενείς συντεταγμένες από τις οποίες, μερλωποντιανά, προέρχεται ο χώρος, καθώς «τελικά, όχι μόνο το σώμα μου δεν είναι για μένα απλώς ένα τμήμα του χώρου, αλλά και δεν θα υπήρχε καν για εμένα χώρος, αν δεν είχα σώμα» (Merleau-Ponty, 2016: 191, 193 / 2005: 115, 117). Αίροντας κάθε προηγούμενη σχετική θεώρηση, ο Merleau-Ponty σημειώνει πως ο χώρος «δεν είναι ούτε ένα αντικείμενο ούτε ένα συνδετικό ενέργημα του υποκειμένου» (Merleau-Ponty, 2016: 436 / 2005: 296). Πιο συγκεκριμένα, δεν μπορούμε ούτε να τον παρατηρήσουμε ως εξωτερικό αντικείμενο, εφόσον προϋποτίθεται μέσα σε κάθε αντίληψη και παρατήρηση, ούτε να τον δούμε να αναδύεται ως συνειδησιακό βίωμα από τη συστατική μας δράση, εφόσον είναι *ουσιακό* για εκείνη να είναι ήδη συγκροτημένος ως τέτοιος (Merleau-Ponty, 2016: 436-437 / 2005: 296-297). Η αντίληψη που έχουμε για τον χώρο είναι υπαρξιακά συνυφασμένη με τη χωρικότητα του σώματος, το οποίο ως σύστημα πιθανών δράσεων συνοδεύει συγκροτητικά όλες μας τις πράξεις, και αυτό γιατί «το ζωντανό σώμα αντιδρά στα ερεθίσματα του περιβάλλοντός του ως στοιχεία μίας ολιστικής συνθήκης αντικειμένων που φορτίζονται με ενιαίο νόημα, και άρα σχηματοποιεί τις αντιδράσεις του ως ανταποκρίσεις σε *καταστάσεις* [...] και όχι ως μεμονωμένα εξηρημένα αντανακλαστικά» (Τερζόγλου, 2009: 278). Υπό αυτό το πρίσμα, η βίωση του χώρου ως διάσταση της ανθρώπινης εμπειρίας, μας επιτρέπει να εκδηλώνουμε στάσεις και χειρονομίες οι οποίες -έχοντας ενσωματώσει την άρρητη λογική του κόσμου- δίνουν *ως διά μαγείας* τους τοπικούς προσδιορισμούς του χώρου χωρίς να φαίνεται ποτέ ο ίδιος (Merleau-Ponty, 2016: 437 / 2005: 297). Οι κυριότερες αποστάσεις, διαστάσεις και κατευθύνσεις μέσα στον χώρο, πολύ πριν συγκροτηθούν αντιληπτικά και νοητικά, λειτουργούν ως σημεία αναφοράς και προσανατολισμού όσο εξακτινώνονται «από το σώμα ως κέντρο δυνατικής δράσης» (Merleau-Ponty, 2016: 203, 231 / 2005: 125, 150), όπως, διαμιάς ανά πάσα στιγμή, λειτουργούν για τους Ίνουιτ «η διεύθυνση και η μυρωδιά του ανέμου σε σχέση με την αίσθηση του πάγου και του χιονιού κάτω από τα πόδια τους» (Hall, 1990: 79-80) την περίοδο κατά

την οποία δεν υπάρχει στην Αρκτική ορίζοντας για να μπορέσουν να ξεχωρίσουν τη γη από τον ουρανό καθώς ταξιδεύουν χιλιάδες μίλια. Σε αυτό το *φαινομενικά* αδιαφοροποίητο τοπίο οι Ίνουιτ κινούνται βάσει μιας αρχέγονης πρακτικής γνώσης, τόπος της οποίας είναι το βιωμένο τους σώμα. Βλέπουν, αγγίζουν, ακούν και μετράνε τον κόσμο με ολόκληρη τη σωματική τους ύπαρξη, τόσο που ο βιωμένος κόσμος «οργανώνεται και αρθρώνεται γύρω από το κέντρο του σώματος» (Pallasmaa, 2022: 101 / 2005: 64) που τους παρέχει τη δυνατότητα ανάδυσης του τόπου με έναν τρόπο «διάχυτο, περιφερειακό και ασυνείδητο [...] πέρα από τις πέντε αριστοτελικές αισθήσεις» (Pallasmaa, 2017: 24).

Το σώμα μας, λοιπόν, εκφράζει περιλαμβάνει και επεκτείνει τους χώρους στους οποίους υπάρχει, κινείται και δρα, παρέχοντάς μας έναν πρωτογενή, σχεδόν πρωταρχικό, τρόπο πρόσβασης στον κόσμο (Merleau-Ponty, 2016: 245 / 2005: 162). Όπως σημειώνει ο αρχιτέκτονας και καθηγητής στην Αρχιτεκτονική Σχολή του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου Νικόλαος-Ιων Τερζόγλου, «η απτική κοσμοθεώρηση του Merleau-Ponty ουσιαστικά αναιρεί την ιδέα του αφηρημένου, νοητού, καθαρού χώρου και εμμένει στην πρακτική, καθημερινή, επιτελεστική διαχείριση της χωρικότητας [...] όπου το σώμα μετατρέπεται σε πρωταρχική πύλη διαμεσολαβήσεων ανάμεσα στο εγώ και στον κόσμο» (Τερζόγλου, 2009: 280). Στο πλαίσιο αυτό και στον βαθμό που έχουμε ένα σώμα διαμέσου του οποίου σμίγουμε με ένα προσδιορισμένο περιβάλλον, υπάρχουμε, κινούμαστε και δρούμε μέσα σε έναν κόσμο που εκτείνεται πέρα από τις αποστάσεις που διανύουμε. Διαμέσου της σωματικότητας *είμαστε του χώρου* (Merleau-Ponty, 2016: 245 / 2005: 162). Το σώμα μας δεν είναι απλώς *μέσα* στον χώρο, αλλά *κατοικεί* τον χώρο (Merleau-Ponty, 2016: 243 / 2005: 161). Κατοικώντας, λοιπόν, (σ)τον χώρο, «οι τόποι του [...] δεν ορίζονται ως αντικειμενικές θέσεις σε σχέση με την αντικειμενική θέση του σώματός μας, αλλά εγγράφουν γύρω μας τη μεταβλητή εμβέλεια των σκοπεύσεων ή των χειρονομιών μας» (Merleau-Ponty, 2016: 249 / 2005: 166).

### **3.2.1 Ο χώρος του σκοτεινού θαλάμου**

Πέραν, λοιπόν, του ευκλείδειου γεωμετρικού χώρου και των διαστάσεών του υλοποιούμαστε μέσα στην πολυαισθητηριακή πρόσληψη της ατμόσφαιρας του σκοτεινού θαλάμου. Εκεί, σε ό,τι αφορά τα δεδομένα των αισθήσεων, η ενότητα της βιωμένης εμπειρίας δεν απλώνει και δεν παραθέτει μπροστά μας τα περιεχόμενά της



(Merleau-Ponty, 2016: 494 / 2005: 343) επειδή, όπως σημειώνει ο Pallasmaa, «ο χώρος που βιώνεται [...] υπερβαίνει τη γεωμετρία και τη μετρησιμότητα» (Pallasmaa, 2022: 100 / 2005: 64).

Ως χώρος που βιώνεται, ο σκοτεινός θάλαμος εγγράφει γύρω μας την εμβέλεια των σκοπεύσεων, των ενσώματων πρακτικών και των χειρονομιών μας, απαιτώντας να σκεφτούμε την πρόσληψή του με όρους κιναισθητικούς. Καθώς κινούμαστε και ενεργούμε στο εσωτερικό του σκοτεινού θαλάμου, το συνεκτικό πεδίο της ενσώματης και πολυαισθητηριακής μας δράσης είναι «παρόν ως έμμεσος όρος των πρακτικών μας προθέσεων» (Merleau-Ponty, 1967: 168) που διευρύνεται και επεκτείνεται ως ανταπόκριση στις σωματικές μας κινήσεις. Υπό αυτό το πρίσμα, οι αποστάσεις στον σκοτεινό θάλαμο δεν υπολογίζονται σε εκατοστά. Δεν διανύονται· μεταβάλλονται μαζί μας. Αποτελούν -ως απαιτούμενος αριθμός βημάτων- το μέτρο κίνησης του σώματος προς τα πράγματα που σκοπεύει και τον βαθμό έργου που χρειάζεται να παράγουμε για να τα φτάσουμε. Η απόσταση, λοιπόν, στον σκοτεινό θάλαμο είναι σχέση, μέτρο της οποίας είναι η κίνηση και η εκτατότητα του σώματος. Το κινούμενο σώμα παράγει χώρο. Αυτή τη βαθιά διαισθητική μας γνώση έρχεται να επιβεβαιώσει έρευνα από τον χώρο της νευροεπιστήμης, σύμφωνα με την οποία χαρτογραφούμε τον χώρο γύρω μας και με κινητικούς όρους (Gallese, 2015: 73 & 2001: 40). Στο πλαίσιο αυτό είναι εμφανές πως ο σκοτεινός θάλαμος παύει να είναι ένας χώρος ομοιότροπος, απόλυτων εντοπίσεων και ορθοκανονικών διαρθρώσεων. Μπορεί, ως συνθήκη της δυνατότητάς του, να προϋποθέτει τον ευκλείδειο γεωμετρικό χώρο, ωστόσο η ενσώματη, πολυαισθητηριακή εμπειρία του σκοτεινού θαλάμου «αποκαλύπτει κάτω από τον αντικειμενικό χώρο [...] μια αρχέγονη χωρικότητα» (Merleau-Ponty, 2016: 267 / 2005: 171), φορέας της οποίας είναι το σώμα. Μια χωρικότητα η οποία προηγείται κάθε προσπάθειας αντίληψης ή σύλληψης του χώρου με ορθολογικούς ή διανοητικούς όρους (Τερζόγλου, 2009: 280). Μια χωρικότητα πέρα και πριν από κάθε περιγραφή εμπειρίας η οποία «συνταυτίζεται με το ίδιο το είναι του σώματος» (Merleau-Ponty, 2016: 267 / 2005: 171) και η οποία βρίσκεται στον πυρήνα της ύπαρξης επιτρέποντας στο σώμα να ιδιοποιείται αρχέγονες λειτουργίες μέσω των οποίων κάνουμε να υπάρχουν για εμάς ο χώρος και τα πράγματα, την ίδια στιγμή που τα επωμιζόμαστε (Merleau-Ponty, 2016: 277 / 2005: 178). Όπως, επί παραδείγματι, «ο πρωτόγονος άνθρωπος χρησιμοποίησε το ίδιο του σώμα του ως σύστημα αναλογιών και διαστάσεων» (Pallasmaa, 2022: 95 / 2005: 60)

για να φέρει τις πλίνθινες κατασκευές στα μέτρα του, έτσι και εμείς με την παρουσία του σώματος, τις κιναισθητικές του εκτυλίξεις και τις αισθητηριακές του εντυπώσεις να αποτελούν ουσιώδεις παραμέτρους, επωμιζόμαστε τον χώρο ανασυγκροτώντας τον με τρόπο μοναδικό και αδιαίρετο -πρωτίστως- αντιληπτικά, «χωρίς να έχουμε αναλύσει συνειδητά ούτε μία από μας αμέτρητες υλικές, γεωμετρικές ή διαστατικές ιδιότητές» του (Pallasmaa, 2017: 24). Το σώμα και ο κόσμος συναντιούνται στον σκοτεινό θάλαμο ως ύφανση ενός πλέγματος πραγματικών σχέσεων μεταξύ υλικότητας και βάθους.

Στον βαθμό που η ατμόσφαιρα, τα συγκροτούντα κενά, η υλικότητα του φωτός, οι υφές των χαρτιών και οι μυρωδιές των χημικών είναι αναπόσπαστο μέρος της υπόστασης του χώρου, ο σκοτεινός θάλαμος υπάρχει για εμάς ως κόσμος κεκτημένος. Ένας *sui generis* χώρος που παράγεται από το κινούμενο σώμα και επεκτείνει την εμπειρία του (McCarter & Pallasmaa, 2012: 14).

### **3.2.2 Η ενσώματη τροπικότητα της κόκκινης νύχτας**

Κατά την πολυαισθητηριακή εμπλοκή μας στις πρακτικές του σκοτεινού θαλάμου το σώμα μας δεν είναι απλώς ένα σώμα που κινείται και ενεργεί. Είναι ένα σώμα, το δικό μας σώμα, «που συνιστά την αίσθηση του ανήκειν· ένα πλαίσιο μέσα στο οποίο ενσωματώνονται όλες οι σκόπιμες δραστηριότητες» (Ratcliffe, 2013: 8). Είναι ένα σώμα στη βίωση του οποίου απορροφώμαστε και εξ αυτού απαλασσόμαστε «από την ένδεια μιας ζωής που πάντοτε είναι πολύ λίγη» (Adorno, 2000: 35). Ένα σώμα μέσω του οποίου ξαναβρίσκουμε τον εαυτό μας (Merleau-Ponty, 2016: 358 / 2005: 239) και επαν-ορίζουμε τη σχέση μας με τον κόσμο ως οιονεί διαλογική συνθήκη. Μια σχέση η οποία ως «υπαρκτική μας έδραση [...] προηγείται της θεματοποιημένης αντιληπτικής, γνωσιακής [...] δραστηριότητας» (Μαρκουλάτος, 2018: 73). Με τη διηνεκή συμβολή της σωματικότητας ο χώρος του σκοτεινού θαλάμου υπάρχει για εμάς ως ένα -ήδη συγκροτημένο- πεδίο βιωματικής εξερεύνησης πριν από οποιαδήποτε εννοιακή του επεξεργασία. Σαν το κελί του ασκητή ο οποίος πάντα ζει «στον ελάχιστο του χώρου [...] κι όμως αυτό το «σημείο» είναι ένα σύμπαν, που μέσα του λειτουργούν οι μεγάλοι ανασασμοί» (Τριανταφυλλίδης, 1997: 598). Υπό αυτό το πρίσμα, ο σκοτεινός θάλαμος είναι *υπαρξιακός χώρος* ανάμεσα στον αντικειμενικό, γεωμετρικό, χώρο και τον βιωμένο υποκειμενικό χώρο που αναδύεται και συγκροτείται από το σώμα. Ένας χώρος *πρωταρχικός* που μας περιβάλλει και

υπάρχει για εμάς ως σημείο μηδέν του υπαρκτικού και σωματικού μας προσανατολισμού μέσα σε ένα σφιχτό δίκτυο πρωταρχικών σημασιών που η ίδια η αντίληψη αναδεικνύει (Merleau-Ponty, 1991: 93 ; Merleau-Ponty, 2016: 493 / 2005: 342 & Cheung, 2009: 99). Είναι ο χώρος στον οποίο οι αισθητηριακές μας εμπειρίες εκφράζουν μέρος των προ-στοχαστικών σωματικών μας σχέσεων ξαναφέροντας «τον κόσμο στις πρώτες του διαστάσεις και στην πρώτη ομορφιά» (Τριανταφυλλίδης, 1997: 598).

Υπάρχοντας στον σκοτεινό θάλαμο αναστοχαζόμαστε την υλικότητά μας, όπως αυτή συστήνεται στο σώμα μας: ως ίχνη της βιωμένης εμπειρίας τού να-είμαστε-στον-κόσμο ως σώμα πριν καν σκεφτούμε ότι έχουμε σώμα. Τότε που ως βρέφη, όπως σημειώνει η Judith Butler, μας άγγιζαν, μας μετακινούσαν, μας τείζαν, μας άλλαζαν και μας έβαζαν για ύπνο χωρίς να έχουν απλώς αγγίξει, μετακινήσει, ταΐσει, αλλάξει και βάλει για ύπνο το βρεφικό μας σώμα. Ακριβώς αυτές οι επ-αφές, ακόμα και εκείνες της εμβρυακής περιόδου που χαρακτηρίζονται από μια παράξενη αυτοαναφορικότητα στο επίπεδο του σώματος (Bradley & Mistretta, 1975: 370), συνιστούν το *αναλλοίωτο* της παιδικής μας ηλικίας (Barthes, 1983: χ.σ.). Λειτουργούν σαν «απτικά σημάδια [...] μη-αναγνώσιμα και αινιγματικά» (Butler, 2014: 112) που αν και έχουν εγγραφεί στη διαμόρφωσή μας, εντούτοις δεν μπορούν να αναχθούν σε λεκτική εκφορά. Δουλεύοντας στο σπηλαιώδες εσωτερικό του σκοτεινού θαλάμου, τα απτικά σημάδια αναδύονται στο σώμα ως προθέσεις που δεν είναι αποφασιακές. Αποτελούν τροπικότητα της ενσώματης ύπαρξής μας η οποία, μέσω της δημιουργικής πράξης, αναδεικνύει τον σκοτεινό θάλαμο σε τόπο πλημμυρισμένο μητρότητα που σημαδεύει εντός μας το γεγονός της ανα-γέννησής μας από «τα σπλάγγνα μιας ορατότητας» (Μαρκουλάτος, 2018: 316) και συγχρόνως ανα-γεννά τον εαυτό του απαιτώντας από εμάς τη δημιουργία για να έχουμε την εμπειρία του (Merleau-Ponty, 1968: 197). Σε αυτά τα σημάδια φωλιάζει ο τρόπος που ενέχεται το υπάρχειν ως μορφή άσκησης της τέχνης μας. Σε αυτά τα σημάδια κουρνιάζει, τελικά, ο ίδιος μας ο εαυτός, υπό την έννοια πως «το κουρνιάζω, ανήκει στη φαινομενολογία του ρήματος κατοικώ» (Bachelard, 1982: 28), όχι ως επιτέλεση ή δραστηριότητα, αλλά ως θεμελιώδες γνώρισμα της ανθρώπινης ύπαρξης.

Κατοικώντας, λοιπόν, στον σκοτεινό θάλαμο αναπτύσσουμε «έναν ιδιαίτερο τρόπο να είμαστε στον χώρο και κατά κάποιον τρόπο να φτιάχνουμε χώρο» (Merleau-

Ponty, 2016: 384 / 2005: 257) με το σώμα για το σώμα, όπως τα πουλιά στριφογυρίζουν σαν «ζωντανός τόνος» (Bachelard, 1982: 128) σχηματίζοντας με το κορμί τους τη φωλιά τους<sup>46</sup>. Ο σκοτεινός θάλαμος υπάρχει για εμάς «έτσι όπως το σώμα, ως αντιληπτικός τρόπος, του υπαγορεύει» (Μαρκουλάτος, 2018: 295). Μέσα από τον ενσώματο τρόπο μας να κατοικούμε (σ)τον σκοτεινό θάλαμο μοιάζει ως εάν να φωλιάζουμε στο «κοίλο μιας δίνης οντογένεσης» όπου ο φωτογραφημένος κόσμος εκρήγνυται και γενναιόδωρα μας προσφέρει τον εαυτό του ως *παρόντα κόσμο* (Merleau-Ponty, 2016: 199 / 2005: 122 & Merleau-Ponty, 2022: 118, 120). Έναν κόσμο βιώσιμο και βιωμένο, εννοηματοποιημένο, διαρκώς αυτονοηματοδοτούμενο και νοηματικά αναγεννώμενο που μας καλεί να εμπλακούμε μαζί του μέσω της επουλωτικής διάχυσης του ημίφωτος.

### 3.2.3 Το ημίφως

Ο Merleau-Ponty στην εισαγωγή του πρώιμου έργου του *Η Δομή της Συμπεριφοράς* αναφέρεται στη συζήτηση ανάμεσα στο λεγόμενο «πραγματικό φως» της επιστημονικής θεώρησης και στο «φαινομενικό φως» ως ποιοτική εμπειρία, χωρίς ωστόσο, ο ίδιος να προβαίνει σε κάποιου είδους διάκριση (Merleau-Ponty, 1967: 7-10). Μέλημα του Γάλλου φιλοσόφου είναι να δείξει ότι η φύση του φωτός βρίσκεται στην αδυναμία αντικειμενικής διάκρισης μεταξύ των δύο αυτών όψεών του, καθώς το αντιλαμβάνεται ως φαινόμενο. (Vasseleu, 1998: 43, 44).

Στον χώρο του σκοτεινού θαλάμου το κόκκινο φως μπορεί να γίνεται αρχικά αντιληπτό -με όρους φυσικής- ως ένα «καθαρά οπτικό φαινόμενο» (Pallasmaa, 2021: 295) που μεταφέρει οπτικές πληροφορίες, ωστόσο, όπως σημειώνει ο James J. Gibson, δεν μπορεί ποτέ να βιωθεί ως *lumen* (Gibson, 1968: 221). Ναι μεν ο αμφιβληστροειδής μας μπορεί να αντιλαμβάνεται τη δύναμη του φωτός (*lumen*) και να κατανοεί εν μέρει τον χώρο του σκοτεινού θαλάμου παρατηρώντας τον, αλλά όπως αναφέρουν οι McCarter & Pallasmaa «το φως τείνει να απουσιάζει βιωματικά μέχρι την περίεξή του από τον χώρο» (McCarter & Pallasmaa, 2012: 152 & Pallasmaa, 2016: 184). Με την περίεξη αυτή το φως αναγνωρίζεται ως στοιχείο που καθορίζει τον τρόπο του χώρου να *πάλλεται* και να *πληρούται* (Merleau-Ponty, 2016:

---

<sup>46</sup>Όπως σημειώνει ο Michelet, «δεν υπάρχει ούτε ένα άχυρο που για να πάρει αυτή την καμπύλη δεν πιάστηκε εκατοντάδες και χιλιάδες φορές με τον κόρφο, με την καρδιά, και ασφαλώς με διατάραξη της αναπνοής, με ένα λαχάνιασμα ίσως» (Michelet, στο: Bachelard, 1982: 128).

368 / 2005: 246). Στον σκοτεινό θάλαμο το ημίφως είναι η επένδυση αυτού που βλέπουμε. Σε μια κατάσταση *ανησυχητικής οικειότητας* (Barthes, 1983: χ.σ.), βιώνοντας την οριακή συνθήκη της αδιαχώριστης ενότητας του σκοτεινού θαλάμου με το σώμα μας, το ημίφως δεν μπορεί να αποσπαστεί από τα πράγματα που βλέπουμε. Αντ' αυτού, γίνεται η προϋπόθεση που χρειαζόμαστε ώστε να βλέπουμε και να αγγίζουμε (σ)τον σκοτεινό θάλαμο, καθώς κινούμαστε και ενεργούμε στον χώρο (Vasseleu, 1998: 46).

Η εμπειρία του φωτός ως φαινομένου, επιμένει ο Merleau-Ponty, «πραγματοποιείται πάντα στο πλαίσιο μιας ορισμένης συναρμογής ως προς τον κόσμο, η οποία αποτελεί τον ορισμό του σώματος μου» (Merleau-Ponty, 2016: 514 / 2005: 353). Ο χώρος του σκοτεινού θαλάμου «ως απτικός χώρος, συγκροτεί μια κοινή και βιωμένη υπαρξιακή κατάσταση» κατά την οποία το σώμα μας επωμίζεται το «ειδικό βάρος, [τη] θερμοκρασία, [το] άγγιγμα και [την] αίσθηση» που διαθέτει το ημίφως (Pallasmaa, 2021: 243 & 289). Διάχυτο σαν «κοσμική ανάσα του χώρου», ρευστοποιημένο και μορφοποιημένο, το αισθανόμαστε «σαν νοτισμένο πέπλο πάνω στο δέρμα [που] εισχωρεί στους πόρους» (Pallasmaa, 2021: 285, 288). Κρύβεται στις υλικότητες του χώρου και γίνεται το ίδιο αντιληπτό ως ύλη. Εκεί όπου κυοφορείται η ολόφωτη στιγμή της γέννησης του όντος, το ημίφως «δίνει την εντύπωση πως μαλάσσει απαλά [...] τις επιφάνειες» (Pallasmaa, 2021: 286) των φωτοευαίσθητων φωτογραφικών χαρτιών, επιτυγχάνοντας μια ορισμένη δόνηση του βλέμματος η οποία βιώνεται σε όλο το σώμα συνδέοντάς το, έτσι, με την απτική αντίληψη (McCarter & Pallasmaa, 2012: 154). Διαθέτοντας τη δική του συνέργεια, φωτίζει τα πάντα με έναν κοινό τρόπο, όχι συμπωματικά, αλλά σωματικά, με τον τρόπο που βιώνεται (Vasseleu, 1998: 42). Όπως ενίοτε συμβαίνει εκείνα τα ανοιξιάτικα μεσημέρια που στεκόμαστε προς τον ήλιο με κλειστά τα μάτια και αισθανόμαστε τη ζεστασιά του φωτός<sup>47</sup> να κρύβεται στην απτικότητα του κόσμου και να μας τυλίγει ως παρουσία στον χώρο: ως αισθητή οντότητα<sup>48</sup>. Η διάχυτη υφή του μας έλκει-θέλγει,

---

<sup>47</sup>Η φυλή Cashinahua του Περού διακρίνει έξι αισθήσεις οι οποίες εντοπίζονται στο δέρμα, τα χέρια, τα μάτια, τα αυτιά, το ήπαρ και τα γεννητικά όργανα. Για τους Cashinahua η γνώση του περιβάλλοντος που αποκτάται μέσω της αίσθησης του ήλιου και του ανέμου στο δέρμα ονομάζεται «νοημοσύνη του δέρματος» (Howes, 2011: 435).

<sup>48</sup>Το 2015, στην Εθνική Πινακοθήκη της Καμπέρας (Αυστραλία), διοργανώθηκε η αναδρομική έκθεση “Raemar Pink White” (1969) του Αμερικανού James Turrell (γεννηθείς 1943). Επειδή, κατά κοινή ομολογία, η δουλειά του Turrell δεν είναι με το φως ή για το φως, αλλά είναι η ίδια φως, ζήτησε από τους επισκέπτες (άνω των 18 ετών) να περιηγηθούν γυμνοί στην έκθεση (με τη βοήθεια του, επίσης γυμνού, ξεναγού έναντι \$30) προκειμένου να μην μεσολαβεί κάτι ανάμεσα στο σώμα τους και στο φως

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 γνόφος φωτεινός<sup>49</sup>. Μέσα σε αυτό το φως, καθότι «καθαρό βάθος [...] χωρίς απόσταση από [...] εμάς» τα όρια εαυτού και χώρου καταλύονται (Merleau-Ponty, 2016: 330 / 2005: 479). Παραφράζοντας τον Γάλλο φιλόσοφο μπορούμε να πούμε ότι δεν είμαστε εμείς που ατενίζουμε το ημίφως του σκοτεινού θαλάμου, «δεν είμαστε *απέναντί του* ένα ακοσμικό υποκείμενο», δεν το κατέχουμε σε επίπεδο σκέψης ούτε εκδιπλώνουμε μια ιδέα του που ίσως θα μας έδινε το μυστικό του πριν το συναντήσουμε στον σκοτεινό θάλαμο (Merleau-Ponty, 2016: 373 / 2005: 249). Εμείς *είμαστε* αυτό το ημίφως και για αυτό ο σκοτεινός θάλαμος δεν είναι τόπος, αλλά ανοιχτότητα όπου η αφή προσκαλείται σε αφύπνιση.

### 3.2.3.1 Η γνωρίζουσα αφή στον σκοτεινό θάλαμο

Καθεμία από τις αισθήσεις είναι ένας τρόπος ανοίγματος προς τον κόσμο, οι οποίες οργανωμένες με τρόπο ώστε να καθίστανται δυνατές οι συμμείξεις, συνεργούν αποτελώντας ένα ενιαίο σύστημα πρόσβασης στον κόσμο. Υπό αυτό το πρίσμα, όταν αναφερόμαστε στην *ενσώματη φύση της όρασης* την ίδια στιγμή αναφερόμαστε στην αφή και την αδιάλειπτη συμμετοχή της σε αυτό που θεωρείται πρωταρχικά οπτική εμπειρία του αισθητού σώματος (Sobchack, 1992: 25, 77).

Η όραση, άλυτα δεμένη με την αφή «όπως ακριβώς τα χέρια που πλέκονται μεταξύ τους» (Μαρκουλάτος, 2018: 204), μας αποκαλύπτει όσα η αφή ήδη γνωρίζει από τότε που ήταν ο τρόπος με τον οποίο κοσμοσυγκροτητικά λειτουργούσε το σώμα μας. Στο ημίφως του σκοτεινού θαλάμου, τη στιγμή που «η μορφή θυσιάζεται στο φως» (Morrison, 1983: 123), η όραση εντείνεται απομειούμενη. Παύει να είναι η παραδειγματική αίσθηση στη διαδικασία του εμφανίζεσθαι και τεταμένη, πια, λειτουργεί ως αφή. Τη στιγμή εκείνη, η αφή γίνεται η αίσθηση με τη μεγαλύτερη σωματικότητα στη βιωμένη εμπειρία του σκοτεινού θαλάμου. Μοιάζει ως εάν ο

---

των έργων του. Για τον Turrell το φως υπάρχει ως οντότητα και ως παρουσία στον χώρο που οφείλει να βιωθεί. Το φως, για εκείνον, είναι *τροφή*. Αναφέρει χαρακτηριστικά πως «απορροφάμε κυριολεκτικά φως σε μορφή βιταμίνης D μέσω του δέρματος. Χωρίς βιταμίνη D θα είχαμε σοβαρά προβλήματα με τα επίπεδα σεροτονίνης και θα παθαίναμε κατάθλιψη. Το φως είναι μέρος της διατροφή μας» (Turrell, στο: Tan, 2015).

<sup>49</sup>Όπως σημειώνει ο Ιάπωνας αρχιτέκτονας Tadao Ando, «το φως από μόνο του δεν παράγει φως. Πρέπει να υπάρχει σκοτάδι για να γίνει φως το *φως*, να λάμπει επιβλητικό και ισχυρό. Το σκοτάδι, το οποίο γεννά τη λαμπρότητα του φωτός και αποκαλύπτει την ισχύ του φωτός, είναι εγγενές μέρος του φωτός» (Ando, στο: Pallasmaa, 2021: 197).

κόσμος να μας επιστρέφει το άγγιγμα σαν χάδι και ακριβώς για αυτό η γνωρίζουσα αφή (Merleau-Ponty, 2016: 531 / 2005: 367) μπορεί να λειτουργήσει «σαν τον ορθό τρόπο να αντιλαμβανόμαστε και αυτήν καθαυτήν την όραση» (Μαρκουλάτος, 2018: 275). Ο σκοτεινός θάλαμος ανοίγεται, έτσι, σε ένα απτικό πεδίο όπου η αφή «παίρνει τη μορφή σχέσης με τον κόσμο εν συνόλω ως αίσθηση του ανήκειν και του υπάρχουν» (Ratcliffe, 2013: 8). Όταν, λοιπόν, δουλεύουμε στον σκοτεινό θάλαμο η απτική μας αντίληψη ενσωματώνει το γεγονός ότι εμείς και τα πράγματα είμαστε εκεί στον κοινό μας κόσμο. Ωστόσο, θα ήταν ασύγγνωστο να σκεφτούμε ότι στον σκοτεινό θάλαμο μεταφράζουμε «“στη γλώσσα της όρασης” τα “δεδομένα της αφής” ή αντιστρόφως». Για τον Merleau-Ponty οι αισθήσεις επικοινωνούν μεταξύ τους, καθώς δεν υπάρχει μία «πραγματικότητα-για-την-όραση» και μία «για-την-αφή», αλλά μία πραγματικότητα που βασίζεται στην «πλήρη συνύπαρξή μου με το φαινόμενο» (Merleau-Ponty, 2016: 269 / 2005: 173). Υπό το πρίσμα αυτό, η όραση και η αφή βρίσκονται συνεχώς σε μια σχέση αμοιβαίας εμπειρίας<sup>50</sup> κατά την οποία ανοίγουν προς τη δομή ενός αοράτου. Ενός καταρχήν αοράτου το οποίο ως διάσταση του ορατού στον σκοτεινό θάλαμο «υπάρχει μόνο απτικά» (Merleau-Ponty, 1968: 257), αφού όλες οι αισθητηριακές ιδιότητες των υλικών «συγκροτούν μαζί ένα και το ίδιο πράγμα», όπως ακριβώς το βλέμμα και η αφή είναι μαζί «δυνάμεις του ενός και του ίδιου σώματος» (Merleau-Ponty, 2016: 535 / 2005: 371). Ενός σώματος -του δικού μας σώματος- που όχι μόνο αισθανόμενο γίνεται, επίσης, το ίδιο αισθητό στον σκοτεινό θάλαμο, αλλά κάθε φορά που έρχεται σε επαφή με τις υφές του χώρου και βιώνει την ατμόσφαιρά του, αντιλαμβάνεται την υλική παρουσία των φωτοευαίσθητων χαρτιών, των εύκαμπτων αρνητικών και των υγρών χημικών ως τον συγκεκριμένο χαρακτήρα του περιβάλλοντος εμπειρίας (Merleau-Ponty, 2016: 539 / 2005: 374). Παρουσία η οποία βιώνεται ως υλικότητα του σώματος διατηρώντας έναν -σχεδόν ερωτικό- δεσμό μαζί του στο απτικό πεδίο.

---

<sup>50</sup>Τόσο στον ανθρώπινο εγκέφαλο όσο και στον εγκέφαλο των μαϊμούδων εντοπίζονται οι διτροπικοί νευρώνες (bimodal neurons) οι οποίοι είναι αγκυρωμένοι στο πεδίο του οπτικού υποδοχέα (Berthoz, 2000: 86). Από έρευνες που έχουν γίνει διαπιστώθηκε πως η δραστηριότητα των νευρώνων αυτών ενεργοποιείται με δύο τρόπους. Αφενός οι διτροπικοί νευρώνες πυροδοτούνται όταν αγγίζουμε το μάγουλο μιας μαϊμούς, αφετέρου οι ίδιοι νευρώνες θα ενεργοποιηθούν εξίσου, όταν το χέρι πλησιάσει το μάγουλο σε απόσταση 10εκ. χωρίς, ωστόσο, να το αγγίζει (Gallese, 2015: 72). Η ανακάλυψη αυτή επιβεβαιώνει τη συνέργεια μεταξύ οπτικής και απτικής διέγερσης υποδηλώνοντας, παράλληλα, πως η οπτική αντίληψη δεν είναι μόνο ανάλογη ή ισοδύναμη της απτικής, αλλά την αναμένει. Μέσω της προσμονής η εγγύτητα γίνεται επαφή (Berthoz, 2000: 85).

Με αφετηρία, λοιπόν, την υλικότητα του φωτός και τις υφές των πραγμάτων, όλα μας τα αισθητήρια όργανα εμφανίζονται στον σκοτεινό θάλαμο «ως ισάριθμα εργαλεία υποκαταστάσιμα μεταξύ τους» (Merleau-Ponty, 2016: 541 / 2005: 375), συλλαμβάνοντας έτσι την ενότητα του σώματος, που σπεύδει να συναντήσει την απτική εμπειρία φέρνοντας «μαζί του ένα ορισμένο τυπικό του απτικού “κόσμου”» (Merleau-Ponty, 2016: 533, 534 / 2005: 369, 370). Επί παραδείγματι, αν στον σκοτεινό θάλαμο ψηλαφίσουμε ή ταμπονάρουμε με τα χείλη μας το φωτογραφικό χαρτί, προκειμένου να επιβεβαιώσουμε την πλευρά που θα εκφωτίσουμε, θα διαπιστώσουμε ότι διαθέτει μια, σχετικά λεία, φωτοευαίσθητη πλευρά. Μπορεί στη διαδικασία αυτή να χρησιμοποιούμε κυρίως το στόμα μας, ωστόσο είναι μια *απτική εμπειρία* κατά την οποία αντιλαμβανόμαστε την υφή και τις ιδιότητες του φωτογραφικού χαρτιού, όχι με τη γεύση, αλλά μέσω της πίεσης (Tiest, 2010: 2775). Το στιλπνό, ως *απτική ποιότητα*, είναι το ύφος με το οποίο η φωτοευαίσθητη επιφάνεια του χαρτιού προσδιορίζει τον τρόπο εμφάνισής της ως αισθητηριακής ιδιότητας που συγκροτεί ενιαία το φωτογραφικό χαρτί<sup>51</sup>. Η υφή του αποτελεί ήδη μέρος των απτικών και κιναισθητικών μας εκτυλίξεων που συμβάλλουν στο να αντιληφθούμε τη φωτοευαίσθητη επιφάνεια του χαρτιού με τον πιο πρόσφορο, για εμάς, τρόπο. Στο πλαίσιο αυτό, η εξερευνητική κίνηση και ο χρόνος προσήλωσης που αφιερώνουμε στην αναγνώριση των ποιοτήτων λειτουργούν ως προϋποθέσεις της γνωρίζουσας αφής και, ταυτόχρονα, ως συνιστώσες των απτικών δεδομένων (Merleau-Ponty, 2016: 531 / 2005: 368). Άλλωστε, ως βρέφη, όταν θέλαμε να ερευνήσουμε την υφή, το σχήμα και εν γένει διάφορες ιδιότητες των υλικών, ξέραμε να χρησιμοποιούμε τα χείλη και τη γλώσσα μας, αφού τα δάχτυλά μας δεν ήταν ακόμη «ικανά για πιο λεπτές κινήσεις» (Grunwald, 2022: 92). Επιπλέον, από παιδιά συνδεόμαστε 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. Φαίνεται, λοιπόν, πως στην υλικότητα έχει διεισδύσει *εκείνη* η απτική ευαισθησία που είχαμε κάποτε. Τα χείλη μας ξέρουν το στιλπνό των φωτοευαίσθητων χαρτιών. Τα χέρια μας γνωρίζουν το εύκαμπτο των αρνητικών. Τα αυτιά μας αντιλαμβάνονται το υγρό των χημικών. Τα ρουθούνια μας την αψάδα τους. Το στιλπνό, το εύκαμπτο, το υγρό και η αψάδα, πολύ

---

<sup>51</sup>Η συνθήκη αυτή θυμίζει πολύ τον τυφλό του Diderot ο οποίος κατάφερε να περνάει κλωστές μέσα από πολύ λεπτές βελόνες. Χαρακτηριστικά: «τοποθετεί την τρύπα μιας βελόνας εγκάρσια ανάμεσα στα χείλη του, και στην ίδια κατεύθυνση με εκείνη του στόματός του· έπειτα, με τη βοήθεια της γλώσσας του και με το πιπίλισμα τραβά την κλωστή που ακολουθεί την αναπνοή του» (Diderot, 1998: 145 / 1916: 73).



πριν να γίνουν αντιληπτά ως αισθητηριακά περιεχόμενα, βιώνονται ως αισθητηριακές ποιότητες. Αποτελούν έναν ορισμένο τύπο συμβίωσης με τις εμφανίσεις των πραγμάτων στο ημίφως του σκοτεινού θαλάμου, καταφάσκοντας διαρκώς τη μη πληρότητά τους (Merleau-Ponty, 2016: 534 / 2005: 370).

### 3.3 Ο χρόνος

*Τι είναι ο χρόνος;* διερωτάται στο ενδέκατο βιβλίο των *Εξομολογήσεων* ο Ιερός Αυγουστίνος, σημειώνοντας ακολούθως πως «όταν κανείς δεν μου θέτει το ερώτημα, ξέρω τι είναι. Αν όμως θελήσω να τον ερμηνεύσω σε κάποιον, δεν ξέρω τι να πω» (Αυγουστίνου, 14.17 / μετάφραση, 2018: 166). Πριν τον Ιερό Αυγουστίνο, ένας από τους πρώτους φιλοσόφους που ασχολήθηκαν με την έννοια του χρόνου ήταν ο Πλάτωνας.

Στον *Τίμαιο*, τον πλατωνικό διάλογο που εστιάζει στην κοσμογονική ιστορία, ο Πλάτωνας διά στόματος του *άστρονομικότα του επιστήμονα* Τίμαιου (27b2) αναφέρει χαρακτηριστικά «ο χρόνος, λοιπόν, έγινε μαζί με τον ουρανό -για να διαλυθούν μαζί, αφού μαζί γεννήθηκαν, αν κάποτε γίνει η διάλυσή τους- κατά το υπόδειγμα της διαιώνιας φύσης, ώστε να ομοιάζουν όσο το δυνατόν περισσότερο» (38c6-7). Ο ορισμός αυτός βασίζεται στην παρατήρηση αστρονομικών φαινομένων στο ουράνιο στερέωμα (36e2-5, 38c7-d1) το οποίο, για τους αρχαίους φιλοσόφους, περιείχε τον Ήλιο, τη Σελήνη, τους απλανείς αστέρες και τους πέντε πλανήτες η περιφορά των οποίων ήταν διακριτή δια γυμνού οφθαλμού: Ερμής, Αφροδίτη, Άρης, Δίας και Κρόνος. Αυτά είναι, σύμφωνα με τον Πλάτωνα, τα *στολίδια* που χρησιμοποιεί ο Θεός για να διακοσμήσει τον ουρανό και ολοκληρώσει τη δημιουργία του κόσμου με τη γέννηση του χρόνου και των μερών του. Τα μέρη του χρόνου -η νύχτα και η ημέρα, ο μήνας και το έτος- δεν υπήρχαν πριν τη γέννηση του ουρανού (38a1-9). Η περιοδικότητα των ουράνιων φαινομένων και των αστρονομικών κινήσεων, ως «κύκλος του αμετάβλητου και ομοιόμορφου κινούμενου» (39e5-6) ανάγονται σε πρότυπα μονάδων μέτρησης, παρέχοντας, έτσι, την εγγύηση για «τον προσδιορισμό και τη διαφύλαξη των αριθμών που μετρούν τον χρόνο» (38d7) σε κάθε φυσική και επίγεια κίνηση.

*Τι είναι χρόνος;* διερωτάται και ο μαθητής του Πλάτωνα, Αριστοτέλης, ο οποίος στα *Φυσικά* (βιβλίο Δ') εξετάζει το θέμα της ύπαρξης και του ορισμού του χρόνου.

Για τον Αριστοτέλη «είναι φανερό ότι ο χρόνος είναι το αριθμήσιμο ποσόν (αριθμός) της κίνησης στη διάρκειά της από ένα πρότερο σε ένα ύστερο, και ακόμη ότι είναι συνεχής» γιατί και η κίνηση είναι συνεχής (Φυσικά, Δ' 219b1-2 & 220a24-26). Για τον Αριστοτέλη, η κίνηση αφορά το διάστημα το οποίο διανύει ένα σώμα που μετατοπίζεται μέσα σε καθορισμένο χρόνο: ανάμεσα στο πριν και το μετά. Στο πλαίσιο αυτό, ο φιλόσοφος τονίζει πως όχι μόνο δεν θα μπορούσε να γίνει αντιληπτός ο χρόνος χωρίς την αντίληψη κίνησης ή μεταβολής, αλλά επιπλέον πως δεν υπάρχει καν κίνηση ή μεταβολή χωρίς τον χρόνο. Αναγνωρίζουμε τον χρόνο όταν πρώτα αναγνωρίσουμε την κίνηση, και όταν αντιληφθούμε το *πρότερο* και το *ύστερο* στην κίνηση, αντιλαμβανόμαστε ότι έχει παρέλθει ο χρόνος (Φυσικά, Δ' 219a22-30). Χρόνος και κίνηση ορίζονται μαζί (Coore, 2005: 39). Ποιος, ωστόσο, είναι υπεύθυνος για την αρίθμηση του χρόνου;

Ο Αριστοτέλης αναφέρεται στην ψυχή και πιο «ειδικά στον νου της ψυχής» επισημαίνοντας ότι «καθίσταται αδύνατη η ύπαρξη του χρόνου εάν δεν υπάρχει ψυχή» (Φυσικά, Δ' 223a21-29). Η διαπίστωση αυτή προκύπτει από την ίδια τη φύση και τον ορισμό του χρόνου ο οποίος, ως *αριθμός της κίνησης*, δύναται να μετρείται μόνο από έμψυχα, νοήμονα όντα<sup>52</sup>. Για τον Αριστοτέλη, αν δεν υπάρχει κάτι που αριθμεί (ψυχή), δεν μπορεί να υπάρχει και αυτό που αριθμείται (χρόνος). Ο χρόνος είναι, λοιπόν, για τον Σταγειρίτη φιλόσοφο μονάδα μέτρησης της κίνησης σύμφωνα με το *πριν* και το *μετά*. Επειδή η κίνηση και η μεταβολή ευθύνονται για τη γένεση και τη φθορά (Φυσικά, Δ' 218b29-31 & 221b1), ο χρόνος ως «κάτι που υποχρεωτικά ανήκει στην κίνηση» (Φυσικά, Δ' 219a12), είναι αίτιος φθοράς. Μας απειλεί με ισοπέδωση, συντριβή και αφανισμό, για αυτό λατρεύουμε το νῦν. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, το νῦν είναι το σύνορο *πρότερου* και *ύστερου*, παρελθόντος και μέλλοντος (Φυσικά, Δ' 218a9-10). Το *αδιάστατο* και *αδιαίρετο* νῦν, ως *άποσος χρόνος του «τώρα»*, δεν είναι μέρος του χρόνου. Είναι *πέρας-όριο* χρονικών διαστημάτων απαραίτητο για την ύπαρξη του χρόνου (Φυσικά, Δ' 218a26). Το νῦν αφενός διαιρεί, αφετέρου ενώνει. Είναι «το σημείο βασιλικής τριβής παρελθόντος-μέλλοντος και

---

<sup>52</sup>Ο Αριστοτέλης δεν διευκρινίζει πουθενά ότι ο χρόνος εξαρτάται από τον άνθρωπο. Όπως υποστηρίζει η Ursula Coore, «κατά την άποψη του Αριστοτέλη, τα ανθρώπινα όντα είναι τα μόνα ζώα που έχουν νόηση (δηλαδή νου). Ωστόσο, το να πούμε ότι ο χρόνος εξαρτάται για την ύπαρξή του από διανοητικές ψυχές δεν σημαίνει απαραίτητα ότι εξαρτάται για την ύπαρξή του από τους ανθρώπους. Ο Αριστοτέλης πιστεύει ότι ο θεός είναι ένα είδος διάνοιας» (Coore, 2005: 159 / υποσημείωση 1). Αν λοιπόν, εξαρτήσουμε τον χρόνο από τον θεϊκό νου, τότε ο χρόνος θα υπάρχει συνεχώς «παντού και στα πάντα» (Φυσικά, Δ' 218b13) όπως αναγκαία, συνεχώς και αιωνίως υπάρχει ο θεϊκός νους (Coore, 2005: 159-164).

συνάμα αναβλύζει με διττή κίνηση προς το μέλλον και προς το παρελθόν» (Παπαγιώργης, 2008: 56).

Λέγεται πως μετά τον Αριστοτέλη κανένας φιλόσοφος δεν άσκησε τόση επιρροή όση ο Immanuel Kant. Ο χρόνος για τον Kant δεν είναι κάτι που ενυπάρχει στα πράγματα ως ιδιότητα που τα προσδιορίζει, ούτε υπάρχει έξω από το υποκείμενο: αυθύπαρκτος. Ο χρόνος, όπως και ο χώρος, είναι δυνατότητες της ανθρώπινης γνωστικής ικανότητας<sup>53</sup>. Την εποχή του Kant, δύο ήταν οι επικρατέστερες θεωρίες για τον χρόνο: του Gottfried Wilhelm Leibniz και του Isaac Newton. Για τον Leibniz ο χρόνος είναι σύνολο γνωρισμάτων και εμπειρικών σχέσεων μεταξύ φυσικών αντικειμένων και συμβάντων, ενώ σύμφωνα με τη νευτώνεια θεωρία, ο χρόνος είναι απόλυτος, μαθηματικός και ίδιος για όλους τους παρατηρητές.

Παρόλο που η σύγχρονη Φυσική με τη θεωρία της Σχετικότητας και την κβαντική μηχανική έχουν διαταράξει το εύτακτο και γαλήνιο νευτώνειο σύστημα για τον χρόνο, όταν αναφερόμαστε σε αυτόν εννοούμε -συνήθως- τον συμβατικό, μετρήσιμο, επαληθεύσιμο και πρακτικά χρήσιμο χρόνο των ρολογιών και των ημερολογίων που «αλέθουν τις στιγμές» (Παπαγιώργης, 2008: 43). Όσο η αίσθηση της ταχύτητας του χρόνου στον Δυτικό κόσμο είναι ιλιγγιώδης, τόσο λησμονούμε τον ανθρώπινο χρόνο της διάρκειας προς όφελος μιας θεματοποίησής του σε διαδοχικά, στιγμιαία νυν της καθημερινής ζωής (McCarter & Pallasmaa, 2012: 45). Μια θεματοποίηση η οποία «συνιστά τον πιο σίγουρο τρόπο να τον αγνοήσουμε» (Merleau-Ponty, 2016: 697 / 2005: 490). Σε τι συνίσταται αυτή η αγνόηση;

Η ιδέα της ύπαρξης του χρόνου ως ποταμού που αδιάλειπτα «περνά, ή διαρρέει, κυλά και φεύγει» οδηγεί στην ίδια την *κατάρρευσή του* (Merleau-Ponty, 2016: 680, 682 / 2005: 477, 478). Το μοντέλο των διαδοχικών στιγμιαίων νυν, όπως αυτό προέρχεται από τις θετικές επιστήμες, αντιμετωπίζει τον χρόνο ως *ρέουσα* διαδοχή γεγονότων σε αιτιώδεις σχέσεις ετεροκαθορισμού. Ωστόσο, μερλωποντιανά, αν δεν υπάρχει ένα *υποκείμενο-μάρτυρας* να παρατηρεί τις μεταβολές και να διασφαλίζει μέσω της παρουσίας του τη διάκριση παρελθόν-παρόν-μέλλον, δεν μπορούν να

---

<sup>53</sup>Καντιανά ο χρόνος είναι μια a priori συνθήκη όλων των φαινομένων. Η καθαρή μορφή μιας ενιαίας εσωτερικής εποπτείας (A37/B53) η οποία επιτρέπει να υπάρχουν για εμάς τα πράγματα ως εξωτερικά αντικείμενα. Ο χρόνος για τον Kant δύναται να παρασταθεί μέσω μια ευθείας γραμμής πάνω στην οποία τα μέρη του χρόνου, ως διαφορετικές χρονικές στιγμές, είναι διαδοχικές και όχι ταυτόχρονες (A31/B47).

υπάρχουν συμβάντα<sup>54</sup> (Merleau-Ponty, 2016: 681 / 2005: 477). Η παραδοχή αυτή δεν συνεπάγεται ότι πηγή του χρόνου είναι το υποκείμενο που παρατηρεί, καθώς κάτι τέτοιο θα σήμαινε πως το υποκείμενο βρίσκεται στις παρυφές του χρόνου ή εκτός χρόνου· πως είναι σχεδόν άχρονο. Ο Merleau-Ponty αποκατέστησε το πρωτείο του παρόντος, επιδιώκοντας την αλλαγή Παραδείγματος για την κατανόηση του χρόνου στον ορίζοντα της σωματικότητας, της βιωμένης εμπειρίας και του πράττειν. Έχοντας «ήδη βρει μια πολύ πιο ενδότερη σχέση ανάμεσα στον χρόνο και την υποκειμενικότητα», ο Γάλλος φιλόσοφος αναφέρεται στη *χρονικότητα* ως διάσταση του Είναι μας και ως προϋπόθεση για τον σχηματισμό της προσωπικής μας ταυτότητας (Merleau-Ponty, 2016: 679 / 2005: 476). Στο πλαίσιο αυτό, η ύπαρξή μας «δεν μπορεί να είναι οτιδήποτε -χωρική, σεξουαλική, χρονική- χωρίς να είναι έτσι εξ ολοκλήρου» (Merleau-Ponty, 2016: 680 / 2005: 477). Το υποκείμενο είναι χρόνος και ο χρόνος είναι μια υποκειμενικότητα: *κάποιος* (Merleau-Ponty, 2016: 697 / 2005: 490) που υπάρχει σε αναφορά προς εμάς καλώντας μας να αναλάβουμε δεσμεύσεις στο επίπεδο του *πράττειν* και, τελικά, στην ίδια τη ζωή. Ο χρόνος μάς διαπερνά και μας συγκροτεί. *Εγώ ο ίδιος είμαι ο χρόνος*, λέει ο Γάλλος φιλόσοφος (Merleau-Ponty, 2016: 696 / 2005: 489) και *εκείνος* είναι μια διάσταση του Είναι μου που πάντα *ξαναρχίζει*. Είμαι χρόνος όπως είμαι σώμα. Υπό αυτό το πρίσμα ο «φτιαγμένος από διαδοχικές στιγμές» (Merleau-Ponty, 2016: 468 / 2005: 321) αντικειμενικός μετρήσιμος χρόνος δεν μπορεί να γίνει κατανοητός αν δεν λάβουμε υπόψη μας τον τρόπο με τον οποίο εμείς, ως ενσώματα υποκείμενα, βιώνουμε την παρέλευσή του παρατηρώντας τα φαινόμενα και τις μεταβολές. Ως προϋπόθεση κατανόησης του τρόπου εμφάνισης του φαινομένου *χρόνος*, η Φαινομενολογία θέτει ως αφετηριακό της σημείο τον υποκειμενικά βιωμένο χρόνο.

### 3.3.1 Ο χρόνος στον σκοτεινό θάλαμο

Στον σκοτεινό θάλαμο βιώνουμε έναν προ-προσωπικό «φυσικό χρόνο που είναι πάντα εκεί» (Merleau-Ponty, 2016: 582-583 / 2005: 404) ως ενδομήτριος χώρος πριν από τον οποίο δεν υπήρξαμε. Εκεί, «ο χρόνος [*ως διάσταση του είναι μας*] γεννιέται από τη σχέση μας με τα πράγματα» (Merleau-Ponty, 2016: 682, 688 / 2005: 478, 483), σχέση η οποία πρωταρχικά είναι ενσώματη. Στον σκοτεινό θάλαμο, το να είμαι

---

<sup>54</sup>Για τον Merleau-Ponty η έννοια του συμβάντος δεν έχει θέση στον *αντικειμενικό* κόσμο· σε έναν κόσμο χωρίς τον άνθρωπο «τόσο γεμάτο ώστε δεν υπάρχει μέσα του χρόνος» (Merleau-Ponty, 2016: 682 / 2005: 478). Κάθε συμβάν για να είναι *συμβάν* προϋποθέτει «κάποιον στον οποίο συμβαίνει» και ο οποίος ως τέτοιο το αντιλαμβάνεται (Merleau-Ponty, 2016: 681 / 2005: 477).

*σώμα* αναφέρεται στη συγκρότηση του χρόνου, ενώ το να *έχω σώμα* αναφέρεται σε έναν ήδη συγκροτημένο χρόνο (Wehrle, 2020: 506). Ωστόσο, για τον Merleau-Ponty ο χρόνος δεν μπορεί να είναι ποτέ πλήρως συγκροτημένος ως «σειρά των δυνατών σχέσεων σύμφωνα με το πριν και το μετά», επειδή αυτός ο χρόνος «δεν είναι ο ίδιος ο χρόνος, είναι απλώς η τελική καταγραφή του, το αποτέλεσμα της *παρέλευσής του*» (Merleau-Ponty, 2016: 687 / 2005: 482). Ο *ίδιος ο χρόνος* προκύπτει από τη σχέση μας με τα πράγματα κατά τη γέννησή μας. Από τη στιγμή εκείνη και εφεξής ο χρόνος αυτός ξεχύνεται διαμέσου του σώματός μας. Είμαστε ήδη δεσμευμένοι στον χρόνο έχοντας μαζί του μια σχέση περίζωσης. Μερλωποντιανά είμαστε *ανάδυση του χρόνου* (Merleau-Ponty, 2016: 705, 706 / 2005: 496, 497). Ενός χρόνου *αυτοποιητικού* τον οποίο μέλλει να συναντήσουμε στον σκοτεινό θάλαμο *εν τω γεννάσθαι* του εκεί όπου όλοι οι χρόνοι διασταυρώνονται (Merleau-Ponty, 2016: 688 / 2005: 483).

Κατά την πολυαισθητηριακή εμπλοκή μας στις πρακτικές του σκοτεινού θαλάμου είμαστε διαρκώς ανοιχτοί στη συγκρότηση και την πολλαπλότητα των σχέσεων παρελθόν-παρόν-μέλλον. Όπως σημειώνει ο T.S. Eliot στα *Τέσσερα Κουαρτέτα* (1941) του, «ο χρόνος ο τωρινός κι ο χρόνος ο περασμένος είναι ίσως και οι δύο παρόντες στον μελλούμενο χρόνο, κι ο χρόνος ο μελλούμενος περιέχεται στον χρόνο τον περασμένο» (Eliot, 1980: 3). Οι διαστάσεις του παρελθόντος και του μέλλοντος υπάρχουν ως ορίζοντες που συνθέτουν την εμπειρία του τρέχοντος χρόνου καθορίζοντάς την όπως *οι χτύποι της καρδιάς* (Merleau-Ponty, 2016: 705 / 2005: 496). Καμιά από αυτές τις διαστάσεις δεν μπορεί να συνάγεται από την άλλη. Ως *εκστάσεις* δεν είναι περικλειστές στον εαυτό τους. Εξέρχονται του εαυτού τους, αλληλοδιαπλέκονται μέσα από το άνοιγμά τους και επικοινωνούν μεταξύ τους (Merleau-Ponty, 2016: 695, 700 / 2005: 488, 492) καλώντας μας να ανταποκριθούμε στις αξιώσεις που εγείρονται κατά τη δημιουργική πράξη, αφού «ο χρόνος ο ίδιος είναι έργο μας» (Αυγουστίνου, 14.17 / μετάφραση, 2018: 166). Μέσω των διεργασιών που συμβαίνουν στον σκοτεινό θάλαμο εισερχόμαστε στον «μυχό του βιωμένου χρόνου» (Παπαγιώργης, 2008: 17) και σπουδάζουμε τη ροή του κατά τη διαδικασία μεταποίησής του σε φωτογραφικό τύπωμα.

## **Κεφάλαιο IV**

### **Η απτή υλικότητα της αναλογικής φωτογραφίας**

«Αυτό που βλέπεις δεν κατάγεται από την όραση» (Νίκος Καρούζος)

#### 4.1 Υλικότητα

Το 2004, ο παριζιάνικος οίκος δημοπρασιών Artcurial-Briest-Poulain-LeFur διοργάνωσε δημοπρασία τυπωμάτων από μεγάλα ειδησεογραφικά πρακτορεία που μόλις είχαν ολοκληρώσει τη διαδικασία ψηφιοποίησης του υλικού τους για την περίοδο 1927-1980 (Vestberg, 2008: 51). Από τις -περίπου- 10 εκατομμύρια φωτογραφίες ο οίκος δημοπράτησε μόλις 250 τυπώματα κάθε ένα από τα οποία είχε στην πίσω του πλευρά στάμπες, σχόλια, γραμματόσημα και ημερομηνίες. Έναν χρόνο αργότερα, το 2005, το μουσείο J. Paul Getty στο Λος Άντζελες των Η.Π.Α διοργάνωσε έκθεση φωτογραφίας με τις πιο εμβληματικές στιγμές από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο έως και τα μισά της δεκαετίας του 1970 (Vestberg, 2008: 50). Η φωτογραφία που ξεχώρισε ήταν εκείνη της δοκιμής έκρηξης μιας ατομικής βόμβας το 1946. Ωστόσο, στην προθήκη, αυτό που εκτέθηκε ήταν η πίσω πλευρά της συγκεκριμένης φωτογραφίας, γεμάτη γραμματόσημα και χειρόγραφες σημειώσεις των τότε συντακτών εφημερίδων. Ποιο είναι, λοιπόν, το κριτήριο επιλογής αυτών των φωτογραφιών;

Παραθέτοντας τον ιστορικό τέχνης και καθηγητή Ιστορίας της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης Geoffrey Batchen, οι φωτογραφίες έχουν «όγκο, αδιαφάνεια, απτική και φυσική παρουσία στον κόσμο», χαρακτηριστικά τα οποία δεν μπορεί ούτε να αγνοηθούν ούτε να αναχθούν σε κάτι εμπορεύσιμο, καθώς «συνυφαίνονται με υποκειμενικές, ενσωματωμένες και αισθητηριακές αλληλεπιδράσεις» (Batchen στο: Edwards & Hart, 2005: 1). Η συζήτηση γύρω από την υλικότητα των δημοπρατημένων φωτογραφιών περιλαμβάνει -εξίσου- τις διαδικασίες δημιουργίας, χρήσης, διανομής και διατήρησής τους οι οποίες, τελικά, επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο οι φωτογραφίες γίνονται αντιληπτές και ως εικόνες που -σαν ομφάλιος λώρος- μας συνδέουν με αυτό που αγαπήσαμε και χάσαμε, με αυτό που έφυγε επειδή δεν καταφέραμε να το κρατήσουμε ή με αυτό που θα μπορούσε να είναι αλλά που -τόρα πια- δεν μπορεί να υπάρξει (Silverman, 2015: 9). Υπό το πρίσμα αυτό η σημασία των φωτογραφιών και ως αντικείμενο «εξαρτάται από την υλική τους μορφή και την ύπαρξή τους στον χρόνο και τον χώρο» (Schwartz, 2019: 318). Οι φωτογραφίες «υπήρχαν πάντα όχι απλώς ως εικόνα, αλλά σε σχέση με το ανθρώπινο σώμα· απτικές» (Edwards, 2009: 335). Στο πλαίσιο αυτό, οι δημοπρατημένες και εκτεθειμένες φωτογραφίες φαίνεται πως διαθέτουν δύο οντολογικά στρώματα: την αισθητική και την υλική τους υπόσταση (Edwards & Hart,

2005: 340) φτάνοντας να καταξιωθούν μέσα από τα σημάδια της χρήσης τους στον χρόνο (Tanizaki, 2021: 47). Σημάδια τα οποία προέρχονται από την υλικότητα και σε αυτήν καταλήγουν. Οι φωτογραφίες αυτές λειτουργούν ως «ακαταμάχητη απόδειξη πως κάτι δεδομένο συνέβη» (Sontag, 1993: 17), ενώ η αίσθηση του να τις κρατάμε στα χέρια μας λειτουργεί ως υλική απόδειξη του βλέμματος, φανερώνοντας το οιονεί απτικό υπόστρωμα της πυκνής όρασης (Tuan, 2022: 298, 300). Λόγω της υλικότητάς τους οι δημοπρατημένες και εκτεθειμένες φωτογραφίες *αιμορραγούν* φέροντας φθορές ως *πληγές* χρήσης (Merleau-Ponty, 2004: 93) γεγονός που τις καθιστά ένα αισθητικό και κοινωνικό αντικείμενο μνήμης -πολλές φορές σιωπηρό (Edwards & Hart, 2005: 332)- *ήδη* ενταγμένο σε ένα ισχυρό δίκτυο απώλειας και απουσίας<sup>55</sup>. Ως *θνητά ανθρώπινα μορφώματα* (Adorno, 2000: 303) τα τυπώματα αυτά δημιουργήθηκαν από τα υλικά του κόσμου -φως και άργυρο- με τα ίχνη και τα σημάδια της φθοράς τους να «εκφράζουν την ηλικία τους, αλλά και να φανερώνουν την ιστορία της προέλευσής τους και την ιστορία της χρήσης τους από τον άνθρωπο» (Pallasmaa, 2022: 53). Ιδίως οι χειρόγραφες σημειώσεις που φέρουν στο πίσω μέρος τους αποτελούν ομιλούν ίχνος μιας απύσας παρουσίας και, ταυτόχρονα, οι ίδιες αυτές σημειώσεις είναι μια χειροπιαστή παρουσιαστική φυσιογνωμία.

Οι φωτογραφίες αυτές έχουν ζήσει μια χημική, χειροποίητη, αυτόνομη και πλήρη μορφή ζωής. Μέσω της ανθρώπινης επώασής τους φέρουν τα απτά σημάδια της γέννησης, της φθοράς και του θανάτου (τους) ως «σφραγίδα της περατότητάς μας» (Merleau-Ponty, 1992:199). Σημάδια που μετατρέπονται σε «λειασμένο αμνήμον» (Λαμπρόπουλος, 2011: 604) θυσιάζοντας σε κάθε ψηφιακό υποκατάστατο τη φυσική τους παρουσία μαζί και κάθε σχέση με την αισθητηριακή υλικότητα και απτικότητα, αποκαλύπτοντάς μας «μια γνωσιολογική απώλεια η οποία, ίσως, δεν μπορεί να αντισταθμιστεί επαρκώς από τον λεγόμενο εκδημοκρατισμό και την προσβασιμότητα σε μια ηλεκτρονική βάση ψηφιακών δεδομένων» (Vestberg, 2008: 61).

---

<sup>55</sup>Στη θεωρία της φωτογραφίας μία από τις πιο γνωστές μας φωτογραφίες είναι εκείνη της μητέρας του Roland Barthes η οποία στην ηλικία των πέντε ετών φωτογραφήθηκε μαζί με τον αδερφό της πάνω στο κιγκλίδωμα μιας γέφυρας του *Χειμερινού Πάρκου* στα 1898 (Barthes, 1983: 95 / 1981: 67). Για τη φωτογραφία αυτή διαβάζουμε στο δοκίμιό του *Ο Φωτεινός θάλαμος* (Camera Lucida) σε καμία έκδοση του οποίου, παγκοσμίως, δεν υπάρχει η φωτογραφία του Χειμερινού Πάρκου. Ό,τι μας επέτρεψε ο Barthes να γνωρίζουμε για τη συγκεκριμένη φωτογραφία αφορά στην υλικότητά της: είναι παλιά, θαμπή, κολλημένη σε χαρτόνι, με φαγωμένες τις γωνίες της, σε χρώμα σέπια ξεθωριασμένο (Barthes, 1983: 95 / 1981: 67).



Πολύ λίγη συζήτηση έχει γίνει σχετικά με το τι χάνεται κατά τη διαδικασία ψηφιοποίησης των αρνητικών ή των πρωτότυπων φωτογραφιών και τον αντίκτυπο αυτής της απώλειας στην έρευνα που βασίζεται στις φωτογραφίες (Sassoon, 2005: 197). Με την αναγωγή τους σε κώδικα που αποθηκεύεται ως ηλεκτρομαγνητικό μοτίβο απροσπέλαστο από τις αισθήσεις μας, τα *ίχνη* της ανθρώπινης επαφής και αλληλεπίδρασης με τις φωτογραφίες μεταγράφονται «από την πραγματικότητα του υλικού χώρου στην πραγματικότητα του δυνητικού χώρου» (Παπακωνσταντίνου, 2006: 145), ενώ το πύκνωμα που τα κατοικεί αποϋλοποιείται «όχι ως πληροφορία αλλά ως απόθεση μαρτυρίας» (Merleau-Ponty, 1992:199). Στις διαφαινόμενες, λοιπόν, οντολογικές τους διαστάσεις οι φωτογραφίες αυτές, έχοντας «ενσωματώσει την ανθρώπινη αποφορά» ως πνοή ρινοφόρα (Tanizaki, 2021: 51), χαρακτηρίζονται από μια *ιερότητα εμμενή* στην υλικότητα, πέρα και έξω από κάθε θρησκευτική αναφορά. Εμμενής, καθώς συγκροτητικά είναι διαποτισμένη από τα απτά και εγκόσμια σωματικά *ίχνη* που φέρουν ως «διαφορετικές εκφάνσεις της απτικότητας» (Pallasmaa, 2009: 100). Ιερότητα, καθώς «περιλαμβάνει πάντοτε κάτι που βρίσκεται πέρα από αυτό που μας δίνεται αυτή τη στιγμή» (Merleau-Ponty, 1964: 16).

#### 4.1.1 Φιλμ

Φιλμ είναι το φωτοευαίσθητο υλικό που χρησιμοποιούμε στην αναλογική φωτογραφία, η δομή του οποίου έχει έξι στρώσεις. Ξεκινώντας από την επιφάνεια προς τη βάση:

1. *επίστρωση ζελατίνας* η οποία προστατεύει την επιφάνεια του φιλμ από φθορές και χαράξεις,
2. *φωτοευαίσθητη επιφάνεια (γαλάκτωμα ή εμουλσιόν)* στην οποία σχηματίζεται η λανθάνουσα εικόνα κατά την έκθεση του φιλμ και, τελικά, η αρνητική εικόνα μετά την εμφάνισή του. Η επίστρωση αυτή είναι συνήθως φτιαγμένη από κρυστάλλους ενώσεων του αργύρου σε μορφή πλέγματος, και πιο συγκεκριμένα, από βρωμιούχο άργυρο,

3. ζελατίνα πάνω στην οποία, εν είδει κολλητικής ουσίας, συγκρατείται το πλέγμα κρυστάλλων βρωμιούχου αργύρου. Η ζελατίνα, ως οργανική ουσία, παράγεται από τις οπλές, τα κέρατα, τα οστά και τους χόνδρους ζώων, κυρίως βοοειδών και χοίρων<sup>56</sup>,
4. τριοξεική κυτταρίνη η οποία είναι η παχιά, εύκαμπτη και άκαυτη βάση του φιλμ,
5. επίστρωση ζελατίνας η οποία λειτουργεί ως κολλητική ουσία της επόμενης στρώσης του φιλμ, και
6. αντιθαμβωτικό στρώμα (αντιάλο) το οποίο εμποδίζει το φως να περάσει πίσω από το φιλμ και να επιστρέψει σε αυτό μέσω της αντανάκλασής του στην πλάτη της φωτογραφικής μηχανής.

Αν και το φιλμ «ως ύλη που δέχτηκε το αποτύπωμα μιας μορφής» (Haar, 2001: 70) είναι πράγμα με την χαϊντεγκεριανή έννοια, εντούτοις, διαθέτοντας τη δική του υλική υπόσταση και τροπικότητα, δεν παύει να αποτελεί έναν γεννώμενο οργανισμό με υπαρκτική αυτοτέλεια. 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, στην εμουλσιόν του φιλμ βρίσκονται ακαθόριστα τοποθετημένοι κρύσταλλοι μεταλλικού αργύρου. Τη στιγμή που ο φωτοφράκτης της μηχανής ανοίγει, το φιλμ εκτίθεται στο φως αλληλοεπιδρώντας με τα «φαντάσματα» (Merleau-Ponty, 1991: 74) του φωτός και της σκιάς. Το φως εκρήγνυται βίαια και μας

---

<sup>56</sup>Το γεγονός αυτό έχει αναγκάσει μεγάλες φωτογραφικές εταιρίες, όπως η Kodak και η Fuji, να ερευνήσουν εναλλακτικούς, μη ζωικούς τρόπους προκειμένου να κρατηθεί η φωτοευαίσθητη επιφάνεια πάνω στη βάση του φιλμ. Η Ilford στην επίσημη ιστοσελίδα της αναφέρει ότι «η ζελατίνη έχει μοναδικά χαρακτηριστικά που λειτουργούν ως μεμβράνη για τους κρυστάλλους αργύρου, καθώς, επίσης, αλληλοεπιδρά με τους κρυστάλλους όσο αυτοί σχηματίζονται. Έχει επιχειρηθεί να βρεθούν υποκατάστατα, όπως λαχανικών ή PVOH, ωστόσο μέχρι σήμερα κανένα δεν πληροί τις προϋποθέσεις στο πρότυπο της ζελατίνης». Παρόλα αυτά η εταιρία, σε μια προσπάθεια να μην χάσει το αγοραστικό κοινό με χορτοφαγικές συνήθειες, σημειώνει πως η ζελατίνη που χρησιμοποιεί είναι «υποπροϊόν της αγροτικής βιομηχανίας» (χωρίς την επιπλέον θανάτωση ζώων για την αποκλειστική παραγωγή της) και δηλώνει ρητά πως «κανένα φωτοχημικό προϊόν της δεν έχει δοκιμαστεί σε ζώα». ([https://www.ilfordphoto.com/faqs/advice-vegans-faqs/?\\_\\_store=ilford\\_brochure&\\_\\_from\\_store=ilford\\_uk](https://www.ilfordphoto.com/faqs/advice-vegans-faqs/?__store=ilford_brochure&__from_store=ilford_uk)). Η υπόθεση αυτή μου φέρνει στον νου μια κίνηση αναδίπλωσης εκ μέρους των Kodak και Polaroid. Μεταπολεμικά κατασκεύαζαν έγχρωμα φιλμ τα οποία «έγραφαν» εξαιρετικά καλά το λευκό της επιδερμίδας, αλλά αποτύγγαναν στους πιο σκουρόχρωμους τόνους. Στις αρχές του 1970 αυτή η συνειδητή, όπως αποδείχθηκε μετέπειτα, πρακτική συνδέθηκε με την υπεράσπιση του Απαρτχάιντ εκ μέρους των εταιριών. Το 1977 ο σκηνοθέτης Jean-Luc Godard (1930-2022) αρνήθηκε να χρησιμοποιήσει αυτά τα φιλμ σε γύρισμα στη Μοζαμβίκη, χαρακτηρίζοντάς τα ως *εγγενώς ρατσιστικά φιλμ* (Smith, 2013). Οι εταιρίες, ωστόσο, δεν φάνηκε να επενδύουν στην έρευνα για τη βελτίωση του φιλμ τους, παρά μόνο όταν αντέδρασαν η βιομηχανία κατασκευής επίπλων και οι εταιρίες παραγωγής σοκολάτας, ο τζίρος των οποίων άρχισε να επηρεάζεται από τις αποτυχημένες διαφημίσεις των προϊόντων τους.

τυλίγει μεταποιώντας, έτσι, τη σκιά σε εκτυφλωτική λάμψη που ως παρουσιαστικό στίγμα μαρτυρά την εγγύτητα των πραγμάτων. Μέσω του φιλμ τα *φαντάσματα* απελευθερώνονται όχι ως «εντελώς πραγματικά όντα» (Merleau-Ponty, 1991: 74), αλλά ως όντα πτητικά που ενοικούν τον κόσμο. Έναν κόσμο από τον οποίο γεννιέται το αρνητικό το οποίο, συνακόλουθα, αναβιώνει τον κόσμο με τη μορφή του φωτογραφικού τυπώματος. Πρακτικά, με όρους Φυσικής, η ενέργεια των φωτονίων αξιοποιείται ως καταλύτης για να κινητοποιηθούν κάποια από τα ηλεκτρόνια που βρίσκονται στο κρυσταλλικό πλέγμα. Οι κρύσταλλοι μεταλλικού αργύρου υπόκεινται σε μια καθοριστική μεταβολή. Μέσω *πραγματικών* συγκρούσεων μετατρέπονται σε κρυστάλλους αργυρικών αλάτων, βιώνοντας μια νέα -χημικά ασταθή- συνθήκη, εκείνη της λανθάνουσας εικόνας (latent image). Ενός, δηλαδή, αόρατου *νυκτόβιου* ειδώλου που παραμονεύει στο σκοτάδι<sup>57</sup> σε μια κατάσταση *οπτικής σιωπής* και «ζει τη δική του ζωή έχοντας αποτυπώσει κάθε ενδεχόμενη απάντηση προς τον κόσμο που κατοικεί» (Sobchack, 1992: 216). Συντηρώντας πάντοτε τον δεσμό τους με το φως ως «ένσαρκο μέσο» (Barthes, 1983: 113 / 1981: 81), οι κρύσταλλοι δεν χάνουν ποτέ την υλική τους επένδυση μέσω της οποίας γίνονται μέτοχοι της διαδικασίας του εμφανίζεσθαι στον σκοτεινό θάλαμο. Στο ανεμφάνιστο φιλμ οι συσσωρευμένοι κρύσταλλοι ευαισθητοποιούνται, και με τη χρήση υγρών χημικών εκκρίνουν μετέπειτα το -κατά Barthes- *ανάφορο* στην υλική του πυκνότητα και τη μορφική του ενότητα.

Η εμφάνιση του φιλμ και η μετατροπή του αόρατου ειδώλου σε ορατό γίνεται με τη χρήση χημικών τα οποία κυκλοφορούν σε υγρή συμπυκνωμένη μορφή (stock solution). Αραιώνοντάς τα με νερό, σε συγκεκριμένη αναλογία, παίρνουμε το διάλυμα εργασίας. Με το διάλυμα αυτό γίνεται η επεξεργασία του φιλμ μέσα σε ένα

---

<sup>57</sup>Η λανθάνουσα εικόνα μπορεί να παραμείνει στο απόλυτο σκοτάδι για μεγάλο χρονικό διάστημα. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση των ανεμφάνιστων αρνητικών του Σουηδού φωτογράφου Nils Strindberg ο οποίος, το 1897, συμμετείχε στην αποστολή των August Andrée και Knut Fränkel στον Βόρειο Πόλο με το αερόστατο Önen (Αετός) προκειμένου να τεκμηριώσει φωτογραφικά τις επιστημονικές παρατηρήσεις της ομάδας. Το αερόστατο ξεκίνησε από το Danskøya, ένα νησί στα δυτικά του αρχιπελάγους του Svalbard της Νορβηγίας. Λίγες μέρες μετά την απογείωση, σε ακραίες συνθήκες, το αερόστατο συνετρίβη στον πάγο αναγκάζοντας τα μέλη της αποστολής να κατασκευάσουν ένα αυτοσχέδιο ιγκλού. Έχοντας εξαντλήσει τις λιγοστές προμήθειες που είχαν, ο τρεις άνδρες τρέφονταν με πολικές αρκούδες και φώκιες που σκότωναν. Στο διάστημα αυτό ο Strindberg κατέγραφε με τον φακό του τον αγώνα επιβίωσης. Τον Αύγουστο του 1930 το πλήρωμα του νορβηγικού σκάφους Bratvaag εντόπισε τα νεκρά σώματά τους μαζί με τη φωτογραφική μηχανή του Strindberg. Τα αρνητικά κατέληξαν στη Βασιλική Σουηδική Ακαδημία Επιστημών στη Στοκχόλμη, όπου εμφανίστηκαν και τυπώθηκαν από τον καθηγητή του KTH Royal Institute of Technology και φωτογράφο John Hertzberg (1871-1935). Διασώθηκαν 93 από τις 240 φωτογραφίες (Rubinstein, 2023: 94).

φωτοστεγανό δοχείο, το λεγόμενο τανκ εμφάνισης (tank). Το τανκ κυκλοφορεί σε διάφορα μεγέθη, ανάλογα τον αριθμό των φιλμ που θέλουμε να εμφανίσουμε, και επιτρέπει, μέσω ενός συστήματος που μοιάζει με χωνί, το γέμισμα και άδειασμα των υγρών χημικών. Όλα τα τανκ εμφάνισης διαθέτουν στο εσωτερικό τους καρούλια στη σπείρα των οποίων «φορτώνουμε», δηλαδή τυλίγουμε, το φιλμ. Η συγκεκριμένη διαδικασία *πρέπει να γίνει σε συνθήκες απόλυτου σκοταδιού και για αυτόν τον λόγο, συνήθως, χρησιμοποιούμε έναν μαύρο σάκο αλλαγής. Τοποθετώντας μέσα στον σάκο αλλαγής το τανκ με τα καρούλια, το φιλμ, ένα ψαλίδι και έναν εξωλκέα, μπορούμε να «φορτώσουμε» το φιλμ οποιαδήποτε στιγμή της ημέρας. Το μόνο μέρος του σώματός μας που δουλεύει στο απόλυτα σκοτεινό εσωτερικό του σάκου είναι ο «εξωτερικός εγκέφαλος του ανθρώπου», τα χέρια μας (Kant, στο: Merleau-Ponty, 2016: 532 / 2005: 368-369).*

Για αυτήν τη -φαινομενικά απλή- διαδικασία, απαιτείται τόσο πρακτική εξάσκηση στο φως της ημέρας, όσο και σωματική εξοικείωση με τα υλικά, προκειμένου το καρούλι και το φιλμ να αποτελέσουν, τελικά, γνώριμα αντικείμενα απτικής εξερεύνησης μέσα στον φωτοστεγανό σάκο<sup>58</sup>. Επειδή «οι κινητικές λειτουργίες και τα απτικά ευαίσθητα αισθητήρια, είναι [δύο συστήματα] άμεσα συνυφασμένα» (Grunwald, 2022: 105) καθίσταται σαφές πως για την ωρίμανσή τους δεν αρκεί η παρατήρηση κάποιας επίδειξης του *πώς φορτώνουμε το φιλμ*. Αξιοσημείωτο είναι, επίσης, το γεγονός πως όσες φορές και αν προσπαθήσουμε να *φορτώσουμε* το φιλμ στον σάκο αλλαγής με τα μάτια ανοιχτά, συνήθως η προσοχή μας διαφεύγει και δυσκολευόμαστε να συγκεντρωθούμε σε αυτό που κάνουμε. *Σφαλνώ τα μάτια για να δω*, έγραψε ο Νίκος Καζαντζάκης στον πρόλογο των ταξιδιωτικών συγγραφικών του εμπειριών σε Ιαπωνία και Κίνα (Καζαντζάκης, 2014: 23). Το κλείσιμο των ματιών οξύνει και επιτείνει την αίσθηση της αφής αφυπνίζοντας την προσοχή η οποία, με τη σειρά της, αναπτύσσει και εμπλουτίζει εν γένει την ίδια την αντίληψη δημιουργώντας

---

<sup>58</sup>Ο René Descartes εισάγει στη *Διοπτρική* την έννοια της *εξάσκησης* και της *εξοικείωσης* προκειμένου ο τρόπος λειτουργίας των αισθήσεων να μην μας φαίνεται συγκεχυμένος. Αναφέρει χαρακτηριστικά πως αν χρειαστεί ξαφνικά, εμείς οι βλέποντες, να περπατήσουμε σε κάποιο σκοτεινό μέρος όπου θα χρειαστούμε μπαστούνι προκειμένου να κινηθούμε στον χώρο, τότε χωρίς αμφιβολία θα αντιληφθούμε γύρω μας τα πράγματα ως εμπόδια, επειδή δεν θα έχουμε κάνει πρωτύτερα εξάσκηση στη χρήση του μπαστουναριού υπό τέτοιες φωτιστικές συνθήκες (Descartes, 1985: 153). Αντιθέτως, ένας εκ γενετής τυφλός άνθρωπος είναι «τέλειος και ακριβής» στις κινήσεις του όταν χρησιμοποιεί το μπαστούνι του, τόσο που θα λέγαμε ότι *βλέπει με τα χέρια* ή ότι το μπαστούνι είναι «το όργανο μιας έκτης αίσθησης που του δόθηκε στη θέση της όρασης» (Descartes, 1985: 153). Η καρτεσιανή, λοιπόν, θεώρηση της όρασης φαίνεται πως διαμορφώνεται σύμφωνα με την αίσθηση της αφής, αφού για τον Descartes «τα φαινόμενα της όρασης ανάγονται σε εκείνα της αφής» (Diderot, 1998: 145 / 1916: 73).

«ένα πεδίο αντιληπτικό» (Merleau-Ponty, 2016: 78, 82 / 2005: 31, 34). Στο πλαίσιο αυτό, η προσαρμογή της κιναισθητικής, εξερευνητικής μας δράσης στις απτικά αντιληπτές ιδιότητες του καρουλιού με κλειστά τα μάτια συνιστά, επιπλέον, πεδίο εξάσκησης για την ανάπτυξη των ικανοτήτων της συγκέντρωσης και της προσοχής (Grunwald, 2022: 105).

Μέσα, λοιπόν, στον σάκο αλλαγής ανοίγουμε τη βάση του κάνιστρου, αφαιρούμε το φιλμ και περνάμε τη «γλώσσα» του κάτω από τα δύο «δοντάκια» που βρίσκονται στην εξωτερική περιφέρεια του καρουλιού. Ακολουθώντας, περιστρέφοντας τη μια πλευρά του καρουλιού μπρος-πίσω κρατώντας την άλλη σταθερή και ακίνητη, προωθούμε το φιλμ στο εσωτερικό της σπείρας. Όταν φτάσουμε στο τέλος, κόβουμε με ένα ψαλίδι την άκρη του φιλμ και επανατοποθετούμε το καρούλι μέσα στο ταγκ προσέχοντας να το κλείσουμε σωστά. Στο σημείο αυτό μπορούμε να αφαιρέσουμε με ασφάλεια το ταγκ από τον σάκο.

Για την εμφάνιση ενός ασπρόμαυρου φιλμ, μέσα από μια σειρά διαδοχικών και τακτικών αναδεύσεων, τα χημικά πρέπει να είναι σε θερμοκρασία γύρω στους 20°C. Τα στάδια εμφάνισης του φιλμ είναι τρία: εμφάνιση, διακοπή και στερέωση. Κατά το πρώτο στάδιο ο εμφανιστής εισχωρεί στους πόρους της ζελατίνας και έρχεται σε επαφή με τους κρυστάλλους αλογονιδίου του αργύρου. Τα αλογονίδια μετατρέπονται σε ιόντα (θετικά ηλεκτρισμένα σωματίδια) τα οποία ενώνονται με την αναγωγική ουσία που περιέχεται στον εμφανιστή. Επειδή η αναγωγική ουσία -ως οργανική, χημική ένωση βενζολίου- έχει την ιδιότητα να απελευθερώνει τα μέταλλα από τα άλατα, κατά την ανωτέρω ένωση τα αλογονίδια του αργύρου ανάγονται (δηλαδή μετατρέπονται) σε μεταλλικό άργυρο. Όσοι κρύσταλλοι δεν εμφανίστηκαν μετατρέπονται σε άλατα διαλυτά στο νερό, ενώ όσοι ενεργοποιήθηκαν μετασχηματίζονται, πυκνώνουν και συγκεντρώνονται ως μόρια μαύρου ασημιού (κόκκοι μεταλλικού αργύρου) στη ζελατίνα του φιλμ, σχηματίζοντας, έτσι, το «αρνητικό» είδωλο το οποίο σταθεροποιείται στο επόμενο στάδιο, τη διακοπή (Ξανθάκης, 1973: 114-116). Στο στάδιο της διακοπής χρησιμοποιείται μια όξινη διάλυση προκειμένου να σταματήσει η δράση του εμφανιστή και να ουδετεροποιηθούν τα υπολείμματά του στην επιφάνεια του αρνητικού (Ξανθάκης, 1973: 152). Τέλος, κατά τη στερέωση διαλύονται και αφαιρούνται όλοι οι κόκκοι του αλογονιδίου του αργύρου που δεν έχουν επηρεαστεί από το φως κατά την έκθεση και δεν μεταβλήθηκαν στην εμφάνιση, προκειμένου να μείνει μόνο το τελικό είδωλο του

μεταλλικού αργύρου (Ξανθάκης, 1973: 148-149). Μετά την εμφάνιση πλένουμε το φιλμ και περνάμε έναν διαβρεχτικό παράγοντα, συνήθως photo-flo, προκειμένου να μειώσουμε την επιφανειακή τάση του νερού. Με τον τρόπο αυτό, όταν κρεμάσουμε το φιλμ για στέγνωμα, οι σταγόνες θα κυλήσουν εύκολα και δεν θα μείνουν -ως λεκέδες στην επιφάνειά του- άλατα διαφορετικής πυκνότητας.

Το στεγνό, πλέον, αρνητικό του φιλμ κόβεται ανά έξι καρέ σε λωρίδες και τοποθετείται σε ρυζόχαρτο αρχειοθέτησης μέχρι τη στιγμή που θα αποτελέσει το ελάχιστο σημείο από όπου θα αναδυθεί ο φωτογραφημένος κόσμος αξιώνοντας οντολογική βαρύτητα με τη μορφή ενός φωτογραφικού τυπώματος.

#### 4.1.1.1 Κόκκος

*Τα ίχνη στο υλικό είναι ουλές, έγραψε στην Αισθητική Θεωρία ο Theodor W. Adorno (Adorno, 2000: 70). Όπως στους εμβληματικούς πίνακες του Cézanne οι οποίοι περιέχουν -στον τρόπο διευθέτησης του χρώματος- την κίνηση του πινέλου και τη μυρωδιά του τοπίου (Merleau-Ponty, 2016: 536 / 2005: 371). Μια «καθαρή γαλάζια μυρωδιά πεύκου, που είναι αιχμηρή υπό το φως του ήλιου, όπως θα έπρεπε να συνδυάζεται με τη φρέσκια πράσινη μυρωδιά των λιβαδιών το πρωί, με τη μυρωδιά των λίθων και τη μακρινή μυρωδιά μαρμάρου του Sainte-Victoire» (Cézanne, στο: Gasquet, 1991: 151). Ή σαν εκείνους τους πίνακες του τυφλού ζωγράφου του Eric-Emmanuel Schmitt ο οποίος κατάφερνε να αποτυπώσει τον αόρατο, διάφανο, αλλά αισθητό αέρα της ακροθαλασσιάς με *ύλη συμπαγή* (Schmitt, 2009: 99). Έναν αέρα που «δεν είναι ούτε της θάλασσας ούτε της ξηράς, αλλά της παραλίας [...] έναν αέρα για καβούρια και λειχήνες, εκεί όπου ενώνονται δύο κόσμοι» (Schmitt, 2009: 113). Στην ταινία του Σταύρου Τσιώλη *Έρωτας στη χουρμαδιά* (1990), ο Βασίλης (Χρήστος Βακαλόπουλος) περπατάει πλάι στον Παναγιώτη (Αργύρης Μπακιρτζής) διερωτώμενος *τι είναι μια φωτογραφία; για να απαντήσει με αποπλιστική αμεσότητα: τίποτα... μια χημική διάταξη μορίων, ένας αέρας και ένα φως*. Αν και αυτό το τίποτα αφορούσε περισσότερο στον τεκμηριωτικό χαρακτήρα μιας φωτογραφίας, εν είδει αποδεικτικού στοιχείου, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε το φως το οποίο «με τη διαμεσολάβηση ενός πολύτιμου μετάλλου, του ασημιού [...] και την ιδέα ότι τούτο το μέταλλο, όπως όλα τα μέταλλα της Αλχημείας, είναι ζωντανό» (Barthes, 1983: 113 / 1981: 81) αποτελούν την πρώτη ύλη για κάθε φωτογραφικό τύπωμα. Μέσα από αυτή τη ζωντανή -και γι' αυτό απρόβλεπτη- χημική διεργασία γεννιέται κάθε φωτογραφία*

ως «βουβή ομολογία [που] αρχειοθετεί την ταχύτητα του φωτός με την ταχύτητα του φωτός» (Derrida, 1996: 34 / 2010: 67).

Στην επιφάνεια του αρνητικού του φιλμ οι κόκκοι αναπνέουν εντός της ύλης τους, και η ύλη ζωντανεύει μέσα τους ως μορφή στο φωτογραφικό τύπωμα, επειδή «κάθε ύλη υπάρχει μέσα στο συνεχές του χρόνου» (Pallasmaa, 2022: 53 / 2005: 31). Μέσω των κόκκων που το συνιστούν, το αρνητικό του φιλμ είναι *ένχρονο*, όχι απλώς επειδή «κάνει να αναφανεί η εγγραφή του, η απτή αποτύπωσή του πάνω στον νόμο της γεννήσεως και της φθοράς, ο οποίος κατά μία έννοια το συνιστά [αλλά] και επειδή ο χρόνος υπάρχει μέσα του, το διαπερνά» (Πολλάτος, 2016: 96). Οι κόκκοι ενστερνίζονται το βλέμμα μας και πάλλονται μέσα στη στατικότητα τους υπαινισσόμενοι ακτινοβολούσες μορφικές οντότητες, καθώς στον καιρό τους, τους διέσχισε η ζωή η οποία συνεχίζεται με έναν τρόπο μέσα τους (Merleau-Ponty, 2016: 688 / 2005: 483). Πετάγονται μπροστά μας σαν αμέρωτα ελάφια. Σαν από τον ίδιο τους τον εαυτό τρομαγμένα, σπαρταρούν και ξεσκίζουν τον αέρα, όπως γράφει ο ποιητής (Rilke, 2018: 67), μόλις πλησιάσουμε την επιφάνεια του τυπώματος και αντιληφθούμε την παρουσία τους. Αν παρατηρήσουμε προσεκτικά το μέγεθός τους μπορούμε, ως άλλη Ευρύκλεια<sup>59</sup>, να αναγνωρίσουμε σε αυτές τις *ουλές* την ταυτότητα: το είδος του φιλμ που χρησιμοποιήθηκε.

Ωστόσο, οι κόκκοι *από μόνοι τους* δεν παραπέμπουν στο παρελθόν. Ως *ομιλούντα ίχνη* μιας ύπαρξης είναι *παροντικά* «και αν βρίσκουμε σε εκείνα σημάδια κάποιου “προγενέστερου” συμβάντος, είναι επειδή [...] φέρουμε μέσα μας τη σημασία αυτή» (Merleau-Ponty, 2016: 585, 684 / 2005: 406, 480). Άλλωστε, φαινομενολογικά, το εκάστοτε στιγμιαίο νυν περιέχει μέσα του ένα *άνοιγμα* και προς το διολισθήσαν παρελθόν και προς το προσδοκώμενο μέλλον (Merleau-Ponty, 2016: 686 / 2005: 481). Το ίδιο το νυν είναι *άνοιγμα*: ένα παρόν διηνεκές «που αναλαμβάνεται πάντα εκ νέου στη συνέχεια του χρόνου» (Merleau-Ponty, 2016: 652 / 2005: 457). Ίσως για αυτό η πιο γοητευτική «φωτογραφία» να είναι εκείνη που μας δείχνει τη θέα από το παράθυρο του σπιτιού του Joseph Nicéphore Niépce, σχεδόν δύο αιώνες μετά την - περίπου- δεκάωρη έκθεση στο φως για τη δημιουργία της (Damisch, 1978: 72). Μια εικόνα ασύγκριτης ομορφιάς που «σε κάνει να ονειρεύεσαι τη φωτογραφική *ουσία*»

---

<sup>59</sup>Ο Οδυσσεύς είχε στο γόνατό του μια πληγή την οποία είχε προκαλέσει ο χαυλιόδοντας ενός αγριογούρουνου που κυνηγούσε με τον παππού του. Η Ευρύκλεια, η τροφός του Οδυσσέα, αναγνώρισε τον βασιλιά της Ιθάκης από αυτή την ουλή, καθώς του έπλενε τα πόδια μετά την επιστροφή από το πολυετές του ταξίδι. (Ραψωδία τ.380 & 466 κ.ε.).

(Damisch, 1978: 72) υπό την χαϊντεγκεριανή έννοια μιας μορφής αναλλοίωτης χρονικότητας διά της οποίας γίνεται αυτό που είναι. Μια εύθραυστη, φωτοευαίσθητη γυάλινη πλάκα που γεννήθηκε από το «άγριο Είναι» (Merleau-Ponty, 1968: 170) 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 *νυν θέαμα*.

#### 4.1.2 Φωτογραφικό τύπωμα

Κάτω από το μυστηριακό φως της λάμπας του μεγεθυντήρα, το φωτοευαίσθητο φωτογραφικό χαρτί -από κοινού με το αρνητικό του φιλμ- προσφέρεται στην αίσθηση της όρασης και της αφής. Μέσα από τις εκ νέου αναλαμβανόμενες σωματικές μας κινήσεις, τα χέρια διευθύνουν το φως επιχειρώντας να δώσουν διαφορετικές υλοποιήσεις του φωτογραφημένου κόσμου σε κάθε τύπωμα. Μόλις παρέλθει ο χρόνος εκφώτισης, εμβρέχουμε το φωτογραφικό χαρτί διαδοχικά στις λεκάνες: από τον εμφανιστή (developer) στο λουτρό διακοπής (stop bath) και από εκεί στη στερέωση (fixer) και το πλύσιμο. Εμβρέχοντάς το 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* κατά τη διαδικασία μεταποίησης του κόσμου σε φωτογραφικό τύπωμα (Merleau-Ponty, 2016: 688 / 2005:483). Η χημική διεργασία που συμβαίνει, ως αλληλεπίδραση με το περιβάλλον, καθιστά τον χρόνο «συνιστώσα των απτικών δεδομένων» της κίνησης του σώματος (Merleau-Ponty, 2016: 531 / 2005:367), εκχωρώντας του «ένα νέο νόημα, εξαρτημένο ακριβώς από αυτή την ακολουθία των εμφανίσεων του αντικειμένου» στις λεκάνες (Πολλάτος, 2016: 216).

Μεταφέροντας το χαρτί από λεκάνη σε λεκάνη, ερχόμαστε σε επαφή με τον απόφιο παλμό κάθε ασθμαίνουσας μεταβολής. Κρατάμε κυριολεκτικά στα χέρια μας *κάθε στιγμή* της επικείμενης εμφάνισης *η οποία* βρίσκεται ήδη εμποτισμένη σε ένα «λεπτό στρώμα χρόνου» (Merleau-Ponty, 2016: 689 / 2005: 484). Κατά τη διαδικασία αυτή, απαιτείται κάθε φορά να αναδεύουμε ελαφρά προκειμένου να ανανεώνεται το υγρό στην επιφάνεια του χαρτιού, ώστε -σταδιακά- να αρχίσουν να αναδύονται οι μορφές από τα βάθη των σιωπηλών και κατασταλαγμένων υγρών (Tanizaki, 2021: 59). Κατά την πλωτή αυτή κίνηση οι μορφές εμφανίζονται τρεμάμενες να κρατιούνται από την υλική στήριξη που τους παρέχει το φωτογραφικό χαρτί «λίγο πιο μπρος, λίγο πιο πίσω [...] δίχως ποτέ να σπάζουν το άπιαστο παλαμάρι τους»



(Merleau-Ponty, 1991: 70). Ταλαντεύονται και κολυμπούν σαν έμβρυα<sup>60</sup> κάτω από την επιφάνεια του χαρτιού μέχρις ότου να στερεωθούν στο τύπωμα. Κατά τη διαδικασία αυτή ο κόσμος περιχωρείται χαριστικά στην πεπερασμένη επιφάνεια του φωτογραφικού χαρτιού, ωστόσο το φωτογραφικό τύπωμα δεν είναι ούτε *πεπερασμένη* ούτε *επιφάνεια*. Δεν είναι πεπερασμένη επειδή είναι μια διαρκής υπόνοια ενός κόσμου που βρίσκεται πάντα σε εκκρεμότητα, και δεν είναι απλώς επιφάνεια επειδή είναι ο πλούτος της παρουσίας: είναι *βάθος*. Το βάθος αναδύεται στην επιφάνεια ως ύφανση του οντολογικού ιστού του Είναι χωρίς, ωστόσο, να παύει να είναι *βάθος* και η φωτογραφία γίνεται, έτσι, η μελέτη των επιφανειών (Rubinstein, 2023: 102). Στο πλαίσιο αυτό, το *εμφανίζεσθαι* του κόσμου συντελείται με μαεστρία κατά «το πέρασμα ενός μέλλοντος στο παρόν και του πρώην παρόντος στο παρελθόν» (Merleau-Ponty, 2016: 693 / 2005: 487), θέτοντας και επαναπροσδιορίζοντας διαρκώς τους όρους συγκρότησής του. Όροι οι οποίοι ενυπάρχουν ήδη στο σώμα μας ως διαδικασία ανάδυσης της μορφής, καθώς το φωτογραφικό τύπωμα «εκφράζει την αργή διαδικασία της δημιουργίας του [...] πραγματώνοντας τη διάρκεια. Είναι χρόνος που μετατράπηκε σε μορφή» (Pallasmaa, 2022: 90 / 2005: 58).

Από την άποψη του «προδιαμορφωμένου υλικού του» το φωτογραφικό τύπωμα «προέρχεται από τον κόσμο των πραγμάτων» (Adorno, 2000: 231), *είναι πράγμα ανάμεσα στα πράγματα*. Αν και φαινομενικά ομοιότροπο με τη μορφή του κόσμου που αποτυπώνει, είναι εξ ολοκλήρου διαφορετικό, καθώς για να υπάρξει ως διακριτή οντότητα απαιτεί ακριβώς αυτήν τη μορφή (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 150 ; Rubinstein, 2023: 16 & Sobchack, 1992: 12). Στο πλαίσιο αυτό, είναι ένα πράγμα το οποίο διαθέτει μια «αποτελεσματική ομοιότητα» η οποία συνιστά *συγγένεια* με το περιεχόμενο του κόσμου στον οποίο ανήκει (Merleau-Ponty, 1991: 73). Την ίδια στιγμή, επειδή «δεν υπάρχει τίποτε μέσα του που θα μπορούσε να μην ανήκει και σε αυτόν τον κόσμο των πραγμάτων» (Adorno, 2000: 231) το φωτογραφικό τύπωμα ως υλικό σύνολο *αναντικατάστατο, λεπτεπίλεπτο και πλασμένο από φως* (Haar, 2001: 9) *είναι από τα πράγματα* όπως ακριβώς και το σώμα (Merleau-Ponty, 1968: 133, 137). Ως πυκνή συσσωμάτωση φωτός και υλική αποτύπωση του ομοούσιου τρόπου μας να (συν)υπάρχουμε στη διατομή του κόσμου, το φωτογραφικό τύπωμα μπορεί

---

<sup>60</sup>Στα αραβικά, η λέξη για το έμβρυο προέρχεται από το *jinn*, που σημαίνει «το αθέατο» (Nelson, 2021: 62)

περισσότερο «να συγκριθεί με το σώμα παρά με το αντικείμενο φυσικής τάξης» (Merleau-Ponty, 2016: 270 / 2005: 174).

Συσχετικό της ύπαρξής μας, το φωτογραφικό τύπωμα ενεργεί σε μια ενσώματη, υλική και αμετάκλητη σχέση με τον κόσμο τείνοντας προς την κατάσταση του *υπαρκτικού εταίρου* (Μαρκουλάτος, 2018: 100) με τον οποίο αγναντεύουμε μαζί έναν κόσμο «που άλλο δεν κάνει απ' το να γεννιέται» διαρκώς ως εκφραστική μορφή (Blanchot, 2003: 25). Ως *συνυποκείμενο*, λοιπόν, το φωτογραφικό τύπωμα βλέπει και αγγίζει το σώμα χωρίς, ωστόσο, να διαθέτει κάποιο συνειδησιακό ενέργημα. Σχετίζεται με το σώμα σε μια αμοιβαία, ισότιμη, συνεχώς διασταυρούμενη και αμφίδρομη διεργασία αντίληψης και έκφρασης κατά τη οποία το -συμβατικά νοούμενο- *εδώ ορών και αγγίζων* σώμα και το -συμβατικά νοούμενο- *εκεί ορατό και από* τύπωμα, πτυχώνονται και ενοποιούνται χωρίς ποτέ να συγχωνεύονται, παραπέμποντας ασίγαστα και άοκνα το ένα στο άλλο σε μια σχέση *εναγκαλισμού στη μέση του κόσμου* (Merleau-Ponty, 1968: 134). Στον κοινό και πρωταρχικό «τόπο του εν δυνάμει, [εκεί] όπου αισθανόμενο και αισθητό [...] διασταυρώνονται» (Μουρίκη, 1990: 85) το φωτογραφικό τύπωμα συμφύεται διαμέσου του σώματος *από* το σώμα ως μια παρουσία *για* το σώμα σιωπηρά απευθυνόμενη *προς* αυτό. Αυτή η διαρκής και δυναμική τους πλέξη στο υφαντό του κόσμου μάς οδηγεί σε μια διαπίστωση *αποκαλυπτικής σύγχυσης* (Πολλάτος, 2016: 196). Μέσω του σώματος διασφαλίζεται πως το φωτογραφικό τύπωμα δεν μπορεί να γίνει αντιληπτό χωρίς την αίσθηση της αντικειμενικότητας που του παρέχει το ίδιο το σώμα, ενώ ταυτόχρονα, το φωτογραφικό τύπωμα δεν μπορεί να λογίζεται υλικό αντικείμενο χωρίς να μπορεί να εμφανίζεται ως φαινόμενο. Το σώμα σκοπεύει και προσηλώνεται στα φαινόμενα προκειμένου να τα αντιληφθούμε όχι μέσω κάποιας «διανοητικής διεργασίας υπαγωγής σε κάτι γενικότερο», αλλά στην πλήρη συνύπαρξη τους μαζί μας (Merleau-Ponty, 2016: 537 / 2005: 372). Στο πλαίσιο αυτό, το φωτογραφικό τύπωμα μας βλέπει και μας αγγίζει *πραγματικά* κάθε φορά που αξιοποιεί την υλικότητά του προκειμένου να εισχωρήσει στον σωματικό μας χώρο (Merleau-Ponty, 1968: 136) και να απορροφηθεί από αυτόν ως σαρκούμενος τρόπος μιας πρότασης ζωής «ενεργά δεσμευμένης [...] στις ενσώματες και αντιστρέψιμες διαδικασίες της αντίληψης και της έκφρασης» (Sobchack, 1992: 212). Διαδικασίες μέσω των οποίων τα όρια μεταξύ σώματος και φωτογραφικού τυπώματος καταλύονται μέχρι το σημείο όπου «είναι

ταυτόχρονα ένα γίνεσθαι της έκφρασης και ένα γίνεσθαι της ύπαρξής μας» (Bachelard, 1982: 12).

Η ανασύσταση κάθε φωτογραφημένης περίπτωσης στο φωτογραφικό τύπωμα «αυτοαναδεικνύεται [...] μέσα στην *ενύπαρξή* του, και ταυτόχρονα αναδεικνύει μιαν αίσθηση *υπέρβασης*, “έναν κόσμο”» (Haar, 2001: 10) *σχεδόν τρελό*, την πληρότητα του οποίου γονιμοποιεί μέσω της υπόστασής του (Merleau-Ponty, 1991: 72). Ενδεδυμένο οπτικές και απτικές ποιότητες το φωτογραφικό τύπωμα επιστρέφει στον κόσμο προκειμένου να συντελέσει ανεπίγνωστα, με το αυτόφωτο της παρουσίας του, το δικό του έργο μεταμόρφωσης. Ως οιονεί προσωπική οντότητα γίνεται *ένα* με την ύπαρξή μας καθώς, υπό μία έννοια, το φωτογραφικό τύπωμα «είναι ακριβώς ο ίδιος μας ο εαυτός που έγινε άλλος» (Blanchot, 2003: 27), *όποιοι κι αν είμαστε εντέλει* (Rilke, 2018: 73). Άλλωστε, παραφράζοντας τον Jean-Paul Sartre, η *τύχη* μας κάνει ανθρώπους: η *γενναιοδωρία* του κόσμου θα μας κάνει φωτογραφικό τύπωμα προκειμένου να γίνουμε *επιτέλους* ολοκληρωμένοι άνθρωποι (Sartre, 2021: 223-233, 234 / 1964: 194, 195).

## Κεφάλαιο V

### Αγγίζοντας το ορατό

«Το ζώο είν' αόρατο, μου είπε ο Κ. Πάρε τούτο το άδειο ντουφέκι κι άντε να το βρεις. Μέρες γύριζα κι έψαχνα στα σκοτεινά δάση, στον Αμαζόνιο πίσω απ' τις κουρτίνες με τις πυκνές πτυχές. Μέσα σε όλα τα κλειδωμένα συρτάρια. Το ζώο δεν έλεγε να φανεί. Μια νύχτα κάθιδη ξαγρυπνούσα και το σκεφτόμουν. Τότε εδέησε να εμφανιστεί στο περβάζι. Τριχωτό, φουντωτό. Με κάτι αυτιά συγκινητικά. Πρώτη φορά φανερόνομαι σε άνθρωπο, μου είπε. Θα μπορούσες, ίσως, να με χαϊδέψεις;»

[Παπαγεωργίου, Ν-Ρ. (1993). Το αόρατο. Στο *Του λιναριού τα πάθη & Ο Μέγας μυρμηγκοφάγος*. σ: 76. Αθήνα: Άγρα]

## 5.1 Πλαισίωση

Στην ιστορία του δυτικού πολιτισμού η διαρρηγμένη σχέση μας με την απτικότητα τροφοδοτεί (και τροφοδοτείται από) την -σχεδόν αδιαμφισβήτητη- κυριαρχία ενός οφθαλμοκεντρικού φυσικαλισμού, όπου το βλέπειν εξισώνεται, σχεδόν, με το γνωρίζειν. Με την εμφάνιση της γραφής και -κυρίως- την εφεύρεση του επίπεδου πιεστηρίου από τον Γουτεμβέργιο, η μετάβαση από την προφορική ιστορία στη γραπτή σηματοδότησε -στο πεδίο της γνώσης, της αλήθειας και της έκφρασης- την αλλαγή Παραδείγματος: από την ακοή στην όραση (Pallasmaa, 1991: 30).

Στην αρχαία Ελλάδα, ήδη από την εποχή των προσωκρατικών ο Ηράκλειτος ο Εφέσιος θεωρούσε τη γνώση ανάλογο της όρασης: *οφθαλμοί γαρ των ώτων ακριβέστεροι μάρτυρες* (Pallasmaa, 2022: 30 / 2005: 15). Αργότερα, την εποχή του Πλάτωνα και της Αλληγορίας του Σπηλαίου, ο φιλόσοφος σημείωνε στον *Τίμαιο* -τον κατεξοχήν περί φύσεως πλατωνικό διάλογο- ότι η όραση, από τις παρατηρήσεις της οποίας «ποριστήκαμε τη φιλοσοφία», είναι το ύψιστο θεϊκό δώρο στους θνητούς (47a-b). Η έντονη επιρροή και ο μεγάλος αντίκτυπος της όρασης στη (δυτική) φιλοσοφία συνοψίζεται εύστοχα από τον Γερμανό καθηγητή Αισθητικής και Φιλοσοφίας Peter Sloterdijk, ο οποίος σημείωσε πως «τα μάτια είναι το οργανικό πρωτότυπο της φιλοσοφίας. Το αίνιγμα και μυστικό τους είναι ότι όχι μόνο μπορούν να βλέπουν, αλλά επίσης μπορούν να δουν τον εαυτό τους να βλέπει. Αυτό τους δίνει μια εξέχουσα θέση μεταξύ των γνωσιακών οργάνων του σώματος» (στο: Havik & Tielens, 2013: 18 & Pallasmaa, 2022: 30 / 2005: 15).

Ο Αριστοτέλης αναφέρει στο *Μετά τα φυσικά* ότι η όραση συντελεί στο να αποκτούμε περισσότερη γνώση του κόσμου υποδεικνύοντάς μας πολλές διαφορές ανάμεσα στα πράγματα (A 980a 25-27). Στην πραγματεία *Περί ψυχής* ο Σταγειρίτης φιλόσοφος ορίζει την όραση ως «την ικανότητα του οφθαλμού να βλέπει» (B 412b 19) συγκεκριμένες αισθητές ποιότητες των αντικειμένων και όχι τα κατά περίπτωση αισθητά αντικείμενα (B 418a 20-23). Οι ποιότητες αυτές είναι ιδιαίτερες κάθε αίσθησης (B 418a 13) και άρα ανιχνεύσιμες μέσω μιας μοναδικής, αδιαίρετης και κατάλληλα διαμορφωμένης αίσθησης να τις εντοπίζει<sup>61</sup>. Αξίζει να σημειώσουμε πως

---

<sup>61</sup>Η όραση αντιλαμβάνεται πρωταρχικά το χρώμα, αφού ως αίσθηση έχει ιδιαίτερο αισθητό το χρώμα. Όταν βλέπουμε ένα κόκκινο μήλο, η αίσθηση της όρασης *πάσχει* από ερυθρότητα και στο μέτρο που το κόκκινο αντικείμενο τυχαίνει να είναι ένα μήλο, τότε βλέπουμε ένα *κόκκινο μήλο*. Άρα, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, το μήλο είναι το κατά περίπτωση αισθητό αντικείμενο, πλήρως προσδιορισμένο και

για τον Αριστοτέλη κάθε αίσθηση θεωρείται πως αφορά σε συγκεκριμένες αισθητές ποιότητες που κυμαίνονται ανάμεσα σε ένα ζεύγος εναντίων. Για παράδειγμα, η όραση είναι αίσθηση λευκού και μαύρου, η ακοή είναι αίσθηση οξέως και βαρέως, η γεύση είναι αίσθηση γλυκού και πικρού. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, η αφή είναι η μοναδική αίσθηση η οποία μπορεί να εντοπίσει αισθητές ποιότητες που κυμαίνονται ανάμεσα σε περισσότερα ζεύγη εναντίων: θερμό-ψυχρό, ξηρό-υγρό, σκληρό-μαλακό (Περί Ψυχής, Β 422b.11). Αυτό έχει ως συνέπεια το αντικείμενο της αφής να παραμένει, για τον φιλόσοφο, απροσδιόριστο. Δεδομένου, επίσης, πως για τον Αριστοτέλη η όραση απαιτεί το *διαφανές* ως μέσο για να λειτουργήσει -αφού το αισθητό της αίσθησης (αντικείμενο) βρίσκεται σε απόσταση από το όργανο της αίσθησης (μάτι)- φαίνεται να εντοπίζεται μια δυσχέρεια ως προς τον προσδιορισμό του *ενδιάμεσου* της αφής (Περί Ψυχής, Β 423a-432b), ζήτημα που θα μας απασχολήσει σε επόμενο σημείο της διατριβής.

Κατά την περίοδο του πρώιμου Μεσαίωνα, μια εποχή η οποία «προτιμούσε την ακοή [καθώς] το μάτι [...] δεν ήταν το ευνοημένο όργανο», η ιεραρχία των αισθήσεων έβρισκε την όραση στην τρίτη θέση, μετά την αφή και την ακοή (Mandrou, 1977: 50). Σύμφωνα με τον Γάλλο ιστορικό, και μέλος της σχολής των *Annales*, Robert Mandrou η αφή παρέμενε, τουλάχιστον ως τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, μια βασική αίσθηση που επιβεβαιώνει όσα αντιλαμβανόταν μόνο η όραση, εξασφαλίζοντας «σταθερότητα στις εντυπώσεις που παρέχουν οι άλλες αισθήσεις οι οποίες δεν παρουσιάζουν την ίδια ασφάλεια». (Mandrou, 1977: 53). Ωστόσο, η όραση άρχισε σταδιακά να αποκτά μεγαλύτερη σημασία, ιδίως όταν μετά τον 12<sup>ο</sup> αιώνα ήρθαν στον προσκήνιο τα βιβλία του Αριστοτέλη<sup>62</sup>. Την περίοδο της Αναγέννησης η όραση συσχετίστηκε με τη φωτιά και το φως (Pallasmaa, 2022: 31 / 2005: 16 & 1991: 29), δεσπόζοντας στην κορυφή της ιεραρχικής πυραμίδας των

---

αναγνωρίσιμο, το οποίο τυχαίνει να εμφανίζεται στην ειδική και συγκεκριμένη αίσθηση της όρασης μαζί με το ιδιαίτερο αισθητό του που είναι το κόκκινο χρώμα.

<sup>62</sup>Τα βιβλία του Αριστοτέλη ήταν μεταφρασμένα από Άραβες, ωστόσο οι μεταφράσεις αυτές μειονεκτούσαν. Μετά την κατάληψη του Βυζαντίου, στη διάρκεια της 4<sup>ης</sup> Σταυροφορίας, η Δύση πλημμύρισε με ελληνικά χειρόγραφα τα οποία μέχρι τότε φυλάσσονταν στα μοναστήρια. Ωστόσο, έπρεπε να βρεθεί μια φόρμουλα, προκειμένου να ενσωματωθεί η νέα γνώση στο χριστιανικό κοσμοεπίδωλο της εποχής. Έτσι, λοιπόν, ο αριστοτελισμός εισήχθη στα ευρωπαϊκά πανεπιστήμια μέσω του Θωμά του Ακινάτη, ο οποίος μετέφρασε το έργο του Αριστοτέλη στα λατινικά, προσπαθώντας να συγκεράσει την Πίστη με τον Λόγο. Σε αυτήν την προσπάθεια σημαντικό ρόλο έπαιξε η συμβατότητα του αριστοτελικού γεωκεντρισμού με τις Ιερές Γραφές και τη Γένεση.

αισθήσεων<sup>63</sup>. Την περίοδο αυτή, η χειραφέτηση της *πειραματικής επιστήμης* από ιδεολογίες και ιδεοληψίες της εποχής, καθώς, επίσης, η εφεύρεση του τηλεσκοπίου από τον Γαλιλαίο στα 1610, ώθησαν την όραση πέρα και έξω από τα όρια του ανθρωπίνου σώματος. Σύμφωνα με τον Αμερικανό φιλόσοφο της επιστήμης και της τεχνολογίας Don Ihde η όραση δια γυμνού οφθαλμού όχι απλώς ενισχύθηκε με τη χρήση φακών, αλλά -σχεδόν- εκτοπίστηκε από έναν νέο «τύπο δεύτερης όρασης», μεταμορφώνοντας -κατ' αυτόν τον τρόπο- τη «φαινομενολογική αίσθηση χώρου-χρόνου» (Ihde, 2002: 46-47)<sup>64</sup>. Στο πλαίσιο των τεχνολογικών εξελίξεων στον τομέα της Οπτικής ο Descartes σημειώνει στη *Διοπτρική* πως η όραση κατέχει δεσπόζουσα θέση στις αισθήσεις. Θεωρεί πως διαθέτει ένα γνωσιολογικό πρόκριμα που την κάνει να είναι η πιο περιεκτική αίσθηση. Μια αίσθηση η εξουσιαστική δύναμη της οποίας αποδεικνύεται και ενισχύεται, όπως αναφέρει, από το «υπέροχο τηλεσκόπιο» διά του οποίου ανοίγει ο δρόμος για την απόκτηση μεγαλύτερης και ολοκληρωμένης γνώσης για τη φύση (Descartes, 1985: 152). Ωστόσο, η όραση δεν (μπορεί να) συνιστά απλώς έναν φυσικό, αντιληπτικό τρόπο να βλέπουμε με τα -βιολογικώς προσδιορισμένα- αισθητηριακά οπτικά μας όργανα<sup>65</sup>. Τα μάτια μας λειτουργούν και ως *χέρια* που «αγγίζουν και εξερευνούν το ορατό, μετατρέποντάς το σε κάτι που κάποιος έχει δει» (Gallese, 2017: 48-49).

Υπάρχουν, λοιπόν, βιωματικές, αισθητικές και αντιληπτικές εμπειρίες που δεν εξαντλούνται στη μονωδία της όρασης. Όπως σημειώνει και η Susan Sontag «οι ίδιες οι ιδιότητες που έκαναν τους αρχαίους Έλληνες φιλοσόφους να θεωρούν την όραση την εξοχότερη, την ευγενέστερη από τις αισθήσεις, σήμερα κρίνονται ελλειμματικές» (Sontag, 2003: 122-123 / 2003: 92). Χαρακτηριστικός, άλλωστε, είναι ο εναργής ίμερος του τυφλού του Diderot, ο οποίος προκειμένου να μάθει για το φεγγάρι δήλωσε πως θα προτιμούσε να έχει μακρύτερα χέρια αντί για μάτια και τηλεσκόπια,

---

<sup>63</sup>Στο *Μικρά φυσικά* και την πραγματεία *Περί αισθήσεως και αισθητών* (438b 17) ο Αριστοτέλης συνέδεσε την όραση με το νερό.

<sup>64</sup>Ήδη από τα 1430 ο Ιταλός αρχιτέκτονας Leon Battista Alberti χρησιμοποιούσε την camera obscura αναδιατάσσοντας γεωμετρικά, σε δύο διαστάσεις, τα οπτικά αντικείμενα του τρισδιάστατου κόσμου. Έναν αιώνα μετά, ο Leonardo Da Vinci έδωσε μια εκτενή και λεπτομερή περιγραφή της camera obscura, προκειμένου να παροτρύνει τους ζωγράφους της εποχής να μελετήσουν μέσω αυτής την προοπτική. (Encyclopaedia Britannica, 1910-1911: 105). Ωστόσο, ήδη από τον 4<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ., η διαπίστωση της αρχής οπτικής λειτουργίας μιας camera obscura έγινε από τον Αριστοτέλη στο *Προβλήματα* (IE 912b), με σκοπό να προτείνει την παρατήρηση της έκλειψης του ήλιου.

<sup>65</sup> «Αν όλο το σώμα δεν ήταν παρά ένα μάτι, πώς θα μπορούσε κανείς ν' ακούσει; Αν όλο το σώμα δεν ήταν παρά ένα αυτί, πώς θα μπορούσαμε να οσφρανθούμε;» (Απόστολος Παύλος / Επιστολή προς Κορινθίους, Α': κεφ. 12 / § 17)

επειδή τα μάτια, λέει, παύουν να βλέπουν νωρίτερα από ό,τι τα χέρια να αγγίζουν (Diderot, 1998: 146 / 1916: 77).

## 5.2 Η σχέση όρασης και αφής

Ο Frank Jackson επιχειρώντας να δώσει μια απάντηση στη φυσικαλιστική σύλληψη της όρασης, εργάστηκε αξιωματικά πάνω στο νοητικό πείραμα της Μαίρης (1982, 1986). Σύμφωνα με αυτό, η Μαίρη είναι μια σπουδαία επιστημόνισσα με ειδίκευση στη νευροφυσιολογία της όρασης. Έχει περάσει όλη της τη ζωή σε ένα ασπρόμαυρο δωμάτιο, έχει διαβάσει ασπρόμαυρα βιβλία και έχει παρακολουθήσει διαλέξεις σε ασπρόμαυρη τηλεόραση προκειμένου να μάθει τα πάντα για τα χρώματα, τις ιδιότητές τους και το πώς επιδρούν στον αμφιβληστροειδή και το νευρικό σύστημα του ανθρώπου (Jackson, 1986: 291). Αυτό που αναρωτιέται ο Jackson είναι το εξής: αν μια μέρα η Μαίρη αφηθεί ελεύθερη να βγει από το δωμάτιο και να δει στον έξω κόσμο τα χρώματα, υπάρχει σε αυτή την εμπειρία κάτι καινούριο να μάθει ή όχι (Jackson, 1982: 130); Γνωρίζει τα πάντα για το κόκκινο, ωστόσο, πώς είναι να βλέπει το κόκκινο (Jackson, 1986: 291);

Κάποιος, υπέρμαχος της οντολογικής θέσης πως τα πάντα είναι φυσικά και πως δεν υπάρχει τίποτα πέρα και πάνω από το φυσικό, θα μας έλεγε πως η Μαίρη ξέρει ποιες χημικές διεργασίες συμβαίνουν στον εγκέφαλο του ανθρώπου κάθε φορά που δέχεται ερεθίσματα, εντούτοις, δεν θα μπορούσε να μας μιλήσει «για τη χαρακτηριστική εμπειρία της γεύσης ενός λεμονιού, της μυρωδιάς ενός τριαντάφυλλου, του ακούσματος ενός δυνατού θορύβου ή της θέασης του ουρανού» (Jackson, 1982: 127). Με αφορμή αυτό έρχεται στο μυαλό μου η συνάντηση του Raymond Aron με τον Jean-Paul Sartre -όπως περιγράφεται από τον Louis Althusser- καθώς ο πρώτος επιστρέφει στο Παρίσι και πηγαίνει να συναντήσει τον Sartre στο γνωστό τους καφενείο. Εκεί, ο Sartre πίνει χυμό βερίκοκο και ο Aron του λέει «φιλαράκο, βρήκα στη Γερμανία μια φιλοσοφία που θα σου δώσει να καταλάβεις γιατί κάθεσαι τώρα στο καφενείο, πίνεις χυμό βερίκοκου και γιατί σ' αρέσει» (Althusser, 1992: 209). Η φιλοσοφία στην οποία αναφερόταν ήταν η Φαινομενολογία του Edmund Husserl. Η Μαίρη λοιπόν, βγαίνοντας από το ασπρόμαυρο δωμάτιό της θα βιώσει κάτι περισσότερο από όσα μπορεί να ερμηνεύσει, να εξηγήσει και να αναλύσει, επειδή «το άμεσα δεδομένο προηγείται κάθε επιστημονικής θεματοποίησης» (Lyotard, 1985: 7). Η οντολογική θεώρηση της φυσικαλιστικής



σύλληψης της όρασης κατακρημνίζεται μπροστά στο φαινόμενο. Η Μαίρη επιστρέφει στα ίδια τα πράγματα.

Ένας εξίσου γοητευτικός και γόνιμος προβληματισμός γεννήθηκε από τη γνωστή επιστολή του Αγγλο-Ιρλανδού συγγραφέα και επιστήμονα William Molyneux στον Βρετανό φιλόσοφο και στενό του φίλο John Locke, μετά την τύφλωση της γυναίκας του πρώτου το 1688 και την έκδοση *Δοκίμιο για την ανθρώπινη νόηση* του δεύτερου το 1690 (Paterson, 2006: 53). Ο επίμαχος χαρακτήρας του *Ερωτήματος του Molyneux* επιμαρτυρά το σφρίγος των συζητήσεων που πυροδοτήθηκαν τον 18<sup>ο</sup> αιώνα και μετά, ιδίως ανάμεσα στους Locke, Berkeley, Descartes, Voltaire, Condillac και Diderot αναφορικά με τη σχέση όρασης και αφής (Fulkerson, 2020 & Jay, 1993: 99). Ο Molyneux υποθέτει πως υπάρχει ένας εκ γενετής τυφλός άνθρωπος ο οποίος αγγίζει μια σφαίρα και έναν κύβο το σχήμα των οποίων αναγνωρίζει και ξεχωρίζει μέσω της αφής. Έστω ότι ο άνθρωπος αυτός δύναται ξαφνικά να βλέπει. Θα μπορούσε, πλέον μέσω της όρασης, να αναγνωρίσει και να ξεχωρίσει τη σφαίρα από τον κύβο πριν αγγίξει τα γεωμετρικά στερεά;

Η αξία του ερωτήματος αυτού είναι μεγάλη για δύο λόγους. Πρώτον, το ερώτημα διατυπώθηκε σε μια περίοδο πριν από οποιαδήποτε επιτυχημένη επέμβαση αφαίρεσης καταρράκτη, με αποτέλεσμα το ερώτημα του Molyneux σχετικά με το πώς αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο γύρω μας να λειτουργούσε σαν δείκτης εκτίμησης για το «εάν το βιωματικό περιεχόμενο της εμπειρίας της αφής έχει μια ιδιαιτερότητα *perse* ή αν μπορεί να εξισωθεί *a priori* με την αισθητηριακή εμπειρία της όρασης» (Paterson, 2006: 53). Δεύτερον, την περίοδο εκείνη μαινόταν η διαμάχη μεταξύ αυτών που πίστευαν πως ο άνθρωπος γίνεται το σύνολο των εμπειριών του, αφού γεννιέται *tabula rasa*, και εκείνων που πίστευαν πως ο άνθρωπος γεννιέται με βασικές, έμφυτες γνώσεις και ιδέες οι οποίες ενεργοποιούνται από τα αισθητηριακά ερεθίσματα. Τόσο ο Locke όσο και ο Berkeley συμεριζόταν την άποψη του Molyneux. Ο τυφλός δεν θα μπορούσε να βεβαιώσει τη διάκριση του σχήματος της σφαίρας από εκείνο του κύβου μόνο μέσω της όρασης χωρίς τη μεσολάβηση της αφής (Diderot, 1998: 175 / 1916: 119 & Berkeley, 2004: 116, 196). Η συζήτηση για το *Ερώτημα του Molyneux* απέκτησε νέες διαστάσεις όταν εμφανίστηκαν τα πρώτα πειραματικά δεδομένα.

Το 1728 δημοσιεύεται η μελέτη του χειρουργού William Cheselden στην οποία αναφέρεται πως αποκαταστάθηκε η όραση σε ένα εκ γενετής τυφλό αγόρι μετά από επιτυχημένη επέμβαση αφαίρεσης καταρράκτη χωρίς, ωστόσο, να μπορεί να αναγνωρίσει τα αντικείμενα που απλώς έβλεπε (Diderot, 1998: 179 / 1916: 126). Τόσο η απόσταση των αντικειμένων όσο και η προοπτική έμοιαζαν να προκαλούν σύγχυση στο αγόρι (Paterson, 2006: 54). Ο Diderot δείχνοντας ζωνρό ενδιαφέρον για το *Ερώτημα του Molyneux* είχε επιχειρήσει -μάταια- να παρακολουθήσει την αφαίρεση καταρράκτη από τα μάτια ενός τυφλού κοριτσιού (Jay, 1993: 99). Βασιζόμενος σε αρχεία παλαιότερων επεμβάσεων καθώς και σε μαρτυρίες τυφλών, σε μια προσπάθεια να δώσει απαντήσεις στα -ιδιαιτέρως απαιτητικά για την εποχή- ερωτήματα που αφορούσαν στην αξία της αφής και τη συνακόλουθη αναγνώρισή της, ο Diderot έγραψε στα 1749 μια εκτενή έκθεση για το ζήτημα του *Molyneux* στην *Επιστολή για τους τυφλούς*. Σε αυτό το κείμενο ο Diderot αναρωτήθηκε *γιατί πρέπει να αγγίζουμε για να βεβαιωθούμε για τα ίδια πράγματα;* και κυρίως, *γιατί πρέπει να αγγίζουμε για να βεβαιωθούμε για τα ίδια πράγματα όταν τα γνωρίζουμε από την όραση;* (Diderot, 1998: 180 / 1916: 127).

Στην *Επιστολή για τους τυφλούς* ο Diderot θεωρητικοποίησε τη σχέση μεταξύ όρασης και αφής υπογραμμίζοντας πως «δεν μπορούμε να αμφιβάλουμε ότι η αφή συνεισφέρει πολύ, παρέχοντας στο μάτι ακριβή γνώση της ομοιότητας του αντικειμένου με την παράσταση που δέχεται από αυτό» (Diderot, 1998: 180 / 1916: 126-127) καθώς «η χρήση μιας από τις αισθήσεις μπορεί να τελειοποιηθεί και να οξυνθεί από τις παρατηρήσεις μιας άλλης» (Diderot, 1998: 181 / 1916: 127-128). Στο πλαίσιο αυτό, και δεδομένης της αποστροφής του απέναντι στον καρτεσιανό οφθαλμοκεντρισμό και στον δυϊσμό που εμφιλοχωρεί στη σκέψη πως «η ψυχή [âme] είναι αυτή που αισθάνεται, όχι το σώμα» (Descartes, 1985: 172), ο Diderot επιχείρησε να αναδείξει την αξία της αφής ισχυριζόμενος πως είναι μια τόσο ισχυρή πηγή γνώσης όσο και η όραση (Jay, 1993: 100). Χαρακτηριστικά, διαβάζουμε στην *Επιστολή για τους τυφλούς* πως «εάν ποτέ ένας εκ γενετής τυφλός και κωφός φιλόσοφος γίνει ένας άνθρωπος κατά μίμησιν του Καρτέσιου, τολμώ να σας βεβαιώσω [...] ότι θα τοποθετήσει την ψυχή στην άκρη των δαχτύλων· γιατί από εκεί του έρχονται τα κυριότερα αισθήματά του, και όλες του οι γνώσεις» (Diderot, 1998: 153 / 1916: 87).

Για τον Merleau-Ponty τα δάχτυλα δεν είναι αντικείμενα που πρέπει να εντοπίσουμε στον γεωμετρικό χώρο αλλά, ως «δυνάμεις κινητοποιημένες ήδη από την αντίληψη» των αντικειμένων που τους δίνονται «μέσα στην ενότητα ενός “εγώ μπορώ”», διακρίνονται «στο υπόβαθρο μιας σφαιρικής δύναμης ολόκληρου» του χεριού (Merleau-Ponty, 2016: 198, 530 / 2005: 121, 366). Για τον Γάλλο φιλόσοφο, χάρη στην ενότητα του σώματός μας, μεταχειριζόμαστε τα δάχτυλά μας σαν ένα μοναδικό σωματικό όργανο προκειμένου να αντιληφθούμε «κάποιο ινώδες ή το κοκκώδες ύφος ενός αντικειμένου» (Merleau-Ponty, 2009: 142 / 1964: 89) αποκτώντας κατ’ αυτόν τον τρόπο απτικές αντιλήψεις οι οποίες «μεταφράζονται διαμιάς στη γλώσσα των άλλων οργάνων [...] χωρίς να έχουν ανάγκη από διερμηνέα», επειδή η μετάφραση αυτή έχει γίνει «άπαξ και δια παντός: είναι το ίδιο μου το σώμα» (Merleau-Ponty, 2016: 269, 394, 402, 533 / 2005: 171, 267, 273, 369). Στο πλαίσιο αυτό, η αναγνώριση της ύπαρξης μιας πρωταρχικής, ενσώματης αντιληπτικής σχέσης με τον κόσμο έριξε φως σε διαχρονικούς γρίφους όπως αυτός που έθεσε το *Ερώτημα του Molyneux* (Jay, 1993: 310). 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, αποδεικνύονται ανεπαρκείς να προσεγγίσουν το *Ερώτημα του Molyneux*. 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 ενσώματο υποκείμενο της αντίληψης (Merleau-Ponty, 2016: 361 / 2005: 240).

Στον φιλοσοφικό πυρήνα του *Ερωτήματος του Molyneux* εντοπίζονται, επίσης, σύγχρονα ζητήματα της νευροεπιστήμης που σχετίζονται με τις διατροφικές αλληλεπιδράσεις των αισθήσεων (Held, Sinha, Ostrovsky, deGelder, Gandhi, Ganesh & Mathur, 2011: 551). Πιο συγκεκριμένα, ο προβληματισμός αφορά στο εάν διαφορετικές αισθήσεις σχηματίζουν μια κοινή αναπαράσταση ή αν οι αναπαραστάσεις που δημιουργεί στον εγκέφαλο μία αίσθηση είναι ανεξάρτητες από τις αναπαραστάσεις των άλλων αισθήσεων και εξ αυτού μη προσβάσιμες. Οριστική απάντηση στο *Ερώτημα του Molyneux* φαίνεται πως έδωσαν, στις αρχές του 21<sup>ου</sup>

αιώνα, ο Richard Held, ο Pawan Sinha και οι επιστημονικοί τους συνεργάτες. Ο Sinha, καθηγητής στο Τμήμα Εγκεφάλου και Γνωστικών Επιστημών του M.I.T, ίδρυσε την οργάνωση Project Prakash (όπου *prakash* σημαίνει *φως* στα σανσκριτικά) για την αποκατάσταση της όρασης φτωχών παιδιών στο Νέο Δελχί της Ινδίας<sup>66</sup>. Σύμφωνα με τα δεδομένα της έρευνας εντοπίστηκαν πέντε τυφλά παιδιά τα οποία πληρούσαν τις προϋποθέσεις της «κρίσιμης περιόδου»<sup>67</sup> και της μη δυνατότητας διάκρισης μορφών, περιγραμμάτων και όγκων (Held et al., 2011: 551). Ωστόσο, τρία από τα παιδιά αυτά μπορούσαν να διακρίνουν το φως από το σκοτάδι, ενώ δύο μπορούσαν, επιπλέον, να προσδιορίσουν την κατεύθυνση ενός έντονου φωτός (Held et al., 2011: 551). Δύο εικοσιτετράωρα μετά την επέμβαση οι ερευνητές εξέτασαν την ικανότητα όρασης των παιδιών δείχνοντάς τους -με τρεις διαφορετικούς τρόπους- είκοσι ζεύγη από τρισδιάστατα σχήματα φτιαγμένα από τουβλάκια τύπου Lego (Held et al., 2011: 552). Στην πρώτη περίπτωση τους έδωσαν ένα τρισδιάστατο σχήμα και τους ζήτησαν να το περιεργαστούν με την αφή χωρίς να το βλέπουν. Ακολούθως τους έδωσαν να ψηλαφήσουν δύο άλλα σχήματα και ζήτησαν να τους πουν ποιο από τα δύο είναι ίδιο με το αρχικό σχήμα (touch-to-touch, 98% επιτυχία). Στη δεύτερη περίπτωση, τους ζήτησαν να κάνουν το ίδιο μόνο μέσω της όρασης, χωρίς να αγγίξουν τα σχήματα (vision-to-vision, 92% επιτυχία). Στην τρίτη περίπτωση, τους έδωσαν ένα τρισδιάστατο σχήμα και ενώ τους ζήτησαν αρχικά να το περιεργαστούν με την αφή, στη συνέχεια έπρεπε απλώς να κοιτάξουν τα άλλα δύο σχήματα και να τους πουν ποιο είναι ίδιο με το αρχικό που άγγιζαν (touch-to-vision, 58% επιτυχία). Ωστόσο, μετά από πέντε ημέρες, αφού τα παιδιά βρισκόταν εκτεθειμένα σε οπτικά ερεθίσματα και χωρίς να μεσολαβήσει κάποιο είδος εκπαίδευσης, εξοικειώθηκαν με τη φυσιογνωμία των τρισδιάστατων σχημάτων και κατάφεραν να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις της περίπτωσης “touch-to-vision” σε ποσοστό μεγαλύτερο του 80% (διάγραμμα 2b στο: Held et al., 2011: 552). Μέσα σε ένα εξαιρετικά σύντομο χρονικό διάστημα (περίπου μιας εβδομάδας) η αρχική αδυναμία οπτικής αναγνώρισης σχημάτων αντισταθμίστηκε λόγω της *νευρωνικής πλαστικότητας*: μιας διαδικασίας

---

<sup>66</sup><https://www.projectprakash.org/publications>

<sup>67</sup>Τα παιδιά του Project Prakash ήταν ηλικίας από 8 έως 17 ετών. Σύμφωνα με Αναστάσιο-Ι. Κανελλόπουλο, καθηγητή Οφθαλμολογίας του Πανεπιστημίου της Νέας Υόρκης (NYU Medical School), «τα πρώτα χρόνια της ζωής είναι μια εξαιρετικά κρίσιμη περίοδος για την ανάπτυξη των ματιών και της όρασης. Η οπτική οξύτητα αναπτύσσεται ραγδαία μετά την γέννηση και φθάνει στην πλήρη ανάπτυξή της στην ηλικία των περίπου 8 ετών. Ήδη, όμως, μετά τα 2 έτη αρχίζει προοδευτικά να φθίνει η πλαστικότητα του οπτικού φλοιού του εγκεφάλου. Επομένως, η έλλειψη οπτικών ερεθισμάτων κατά τα 8 πρώτα χρόνια της ζωής μπορεί να οδηγήσει σε μόνιμη διαταραχή της όρασης» («Μπορεί να προκαλέσουν μυωπία οι ψηφιακές οθόνες;», 2021).

κατά την οποία όποιες και όσες αλλαγές συμβαίνουν στο νευρωνικό υπόστρωμα του ανθρωπίνου εγκεφάλου επέρχονται ως απότοκες της βιοματικής εμπειρίας (Citri & Malenka, 2008: 30). Κατά τη διάρκεια της μεταβατικής περιόδου η όραση προπονήθηκε «και μέσω ενός είδους αφής με τα μάτια» (Merleau-Ponty, 2016: 386 / 2005: 259) καθιστώντας εφικτή την αναγνώριση των σχημάτων<sup>68</sup> στην περίπτωση “touch-to-vision”, ακριβώς επειδή προϋπήρχε ένα γόνιμο απτικό έδαφος «όπου μπόρεσαν να ενταχθούν οι πρώτες οπτικές αντιλήψεις» (Merleau-Ponty, 2016: 386 / 2005: 259). Μπορεί ο κόσμος της αφής να είναι διαφορετικά *δομημένος* από τον κόσμο της όρασης (Merleau-Ponty, 2016: 387 / 2005: 261), ωστόσο στο απτικό πεδίο εντοπίζονται τροπικότητες του Είναι οι οποίες εμπλουτίζουν -τελικά- την ίδια την οπτική εμπειρία, κάνοντάς την να μας «φαίνεται πιο αληθινή από την απτική εμπειρία [αφού] συγκεντρώνει μέσα της την αλήθεια και της απτικής» (Merleau-Ponty, 2016: 417, υποσημείωση: 62 / 2005: 271-272, υποσημείωση: 60). Υπό το πρίσμα αυτό ο Βρετανοαμερικανός ανθρωπολόγος Ashley Montagu χαρακτήρισε την αφή ως «μητέρας των αισθήσεων» (Montagu, 1986: 3) επιβεβαιώνοντας παράλληλα, βάσει ιατρικών τεκμηρίων, τη σπουδαιότητα και την πρωταρχικότητα του απτικού πεδίου<sup>69</sup>.

### 5.2.1 Τα ενδιάμεσα και οι υποδοχείς

Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη οι αισθήσεις της όρασης, της ακοής και της όσφρησης απαιτούν το *διαφανές* ως ενδιάμεσο μέσο προκειμένου να λειτουργήσουν λόγω της *απόστασης* που έχει το αισθητό αντικείμενο από το όργανο της αίσθησης. Το ενδιάμεσο αυτό μέσο είναι ξένο προς το ζωντανό πλάσμα που βλέπει, ακούει και οσφραίνεται, σε αντιδιαστολή με το *ενδιάμεσο* της αφής το οποίο *ανήκει* στο ζωντανό πλάσμα που αντιλαμβάνεται το απτό αισθητό αντικείμενο (Περί Ψυχής B 422a 10 & 423b 13-14). Το ενδιάμεσο αυτό το ονομάζει *σάρκα* χωρίς, ωστόσο, να αποτελεί και το *αισθητήριο* όργανο της αφής, αφού όπως σημειώνει, είτε αγγίζουμε κάτι απευθείας στο γυμνό μας δέρμα είτε το καλύψουμε αρχικά με μια μεμβράνη, η αντίληψη θα εξακολουθεί να μεταδίδεται κατά τον ίδιο τρόπο με την αφή (Περί Ψυχής B 423a 1-6

---

<sup>68</sup>Ο κύβος, για παράδειγμα, πέρα από την απτική αναγνώριση της αμοιβαίας σχέσης των μερών του μέσω της παρουσίας στοιχείων που έχουν σχέση με την προσίδια φύση του, όπως είναι οι ακμές, γίνεται και οπτικά αντιληπτός ως μορφική, χωρική ολότητα.

<sup>69</sup>«Το δέρμα είναι το πιο παλιό και το πιο ευαίσθητο από τα όργανά μας, το πρώτο μέσο επικοινωνίας, και ο πιο αποτελεσματικός προστάτης μας [...] Μέχρι και ο διάφανος κερατοειδής του ματιού είναι καλυμμένος με ένα στρώμα τροποποιημένου δέρματος [...] Η αφή είναι ο γονέας των ματιών, των αυτιών, της μύτης και του στόματος. Είναι η αίσθηση που διαφοροποιήθηκε μέσα στις άλλες. Το γεγονός αυτό μπορεί να αναγνωρισθεί στην πανάρχαια αποτίμηση της αφής ως “μητέρα των αισθήσεων”» (Montagu, 1986: 3).

& 423b 26). Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «εφόσον το ζωντανό πλάσμα είναι σώμα έμψυχο και εφόσον κάθε σώμα [είναι] απτό, πρέπει κατ' ανάγκη το σώμα του ζωντανού πλάσματος να διαθέτει την ικανότητα της αφής» (Περί Ψυχής Γ 434b 10). Για τον Αριστοτέλη δεν υπάρχει ζωντανό πλάσμα χωρίς αφή, επειδή χωρίς την αφή δεν θα μπορούσε να υπάρχει καμία από τις υπόλοιπες αισθήσεις<sup>70</sup> (Περί Ψυχής, Β 415a 4-5 & Γ 434b 23). Η αφή είναι η πρωτογενής σχέση με την αλήθεια του σώματος και του εαυτού, στην οποία εντοπίζεται ένα ανάμεσα όχι ως κενό, αλλά ως απόσταση που απαιτείται από τη δομή της ίδιας της αίσθησης. Υπό το πρίσμα αυτό, το ενδιαμέσο της απτικής μας ικανότητας είναι «κατ' ανάγκη το σώμα [...] μέσω του οποίου λειτουργούν οι αισθήσεις» και του οποίου η στερεότητα εξασφαλίζεται από το αισθητήριο όργανο της αφής, το δέρμα (Περί Ψυχής Β 423a 15-16).

Αιώνες αργότερα, με τη βοήθεια της νευροφυσιολογίας, ανακαλύψαμε πως το ανθρώπινο σώμα διαθέτει, ήδη από την 14<sup>η</sup> εβδομάδα της κύησης, αισθητήρια κύτταρα τα οποία ονομάζονται υποδοχείς και τα οποία είναι ευαίσθητα σε διάφορα ερεθίσματα, φυσικά ή χημικά (Myer et al., 2004: 241). Χαρακτηριστικό των υποδοχέων είναι να μετατρέπουν τα ερεθίσματα στα οποία εκτίθενται σε ηλεκτρικές ώσεις. Ο Martin Grunwald μας πληροφορεί πως η κατανομή των υποδοχέων ακολουθεί κάθε φορά ένα συγκεκριμένο πρότυπο: «όσοι συνδέονται με την όραση βρίσκονται στον αμφιβληστροειδή χιτώνα των ματιών, οι σχετικοί με την ακοή στο έσω ους, ενώ όσοι αφορούν στην όσφρηση και στη γεύση εντοπίζονται μέσα στη μύτη και τη γλώσσα αντίστοιχα» (Grunwald, 2022: 111). Οι υποδοχείς, και στις τέσσερις περιπτώσεις, εντοπίζονται στο αισθητήριο όργανο όπου πραγματοποιείται ο ερεθισμός. Τι συμβαίνει, όμως, με την αφή;

### 5.3 Το σώμα ως αισθητήριο της αφής

Ο Martin Grunwald σημειώνει πως οι υποδοχείς του απτικού μας συστήματος υπάρχουν παντού χάρη στην -δύο τετραγωνικών μέτρων- επιφάνεια του δέρματός μας το οποίο διαθέτει ένα τεράστιο πλήθος απτικά ευαίσθητων υποδοχέων (Grunwald,

---

<sup>70</sup>Αντιθέτως, για τον Immanuel Kant «η φύση φαίνεται να εφοδίασε [με την -εντοπισμένη στα ακροδάχτυλα- αφή] μόνο τον άνθρωπο», προκειμένου ψαύοντας όλες τις πλευρές και τις επιφάνειες ενός στερεού σώματος να αναγνωρίσουμε τη μορφή του, σε αντιδιαστολή με τα έντομα που χρησιμοποιούν τις κεραίες τους για να εντοπίσουν την παρουσία ενός σώματος. Στο πλαίσιο αυτό, σύμφωνα με τον φιλόσοφο, για να «προκύψει μια γνώση εξ εμπειρίας» πρέπει οι αισθήσεις της όρασης και της ακοής να σχετίζονται πρωταρχικά με την οργανική αίσθηση της αφής (Kant, 2011: 55, 57).

2022: 112). Για τον Merleau-Ponty κάθε διέγερση γίνεται αντιληπτή όταν το αισθητήριο όργανο που αγγίζει είναι *συντονισμένο* μαζί της. Άλλωστε, συμπληρώνει ο Γάλλος φιλόσοφος, «η λειτουργία του οργανισμού στην υποδοχή των ερεθισμάτων είναι, θα λέγαμε, να “συλλαμβάνει” [...] μια ορισμένη μορφή διέγερσης» (Merleau-Ponty, 2016: 152 / 2005: 86). Μπορεί, λοιπόν, οι απτικές εμπειρίες να ξεκινούν από το δέρμα, ωστόσο, καταλήγουν να εμπλέκουν ολόκληρο το σώμα, αφού οι υποδοχείς του απτικού μας συστήματος εντοπίζονται εξ ολοκλήρου σε αυτό. Πιο συγκεκριμένα, το αντιληπτικό πεδίο της δερματικής αντίληψης (πίεση, δόνηση, υφές, θερμοκρασία) περιορίζεται στην επιφάνεια του σώματος που έρχεται σε επαφή με το ερέθισμα. Προκειμένου να αντιληφθούμε συνολικά, απαιτείται εξερεύνηση και εκτέλεση κινήσεων<sup>71</sup>, επειδή η αφή στηρίζεται -με τρόπο διακριτό ως προς τις άλλες αισθήσεις- στην ενσώματη δράση. Στο πλαίσιο αυτό η κιναισθητική αντίληψη, ως επίγνωση κίνησης, ρυθμού και κατεύθυνσης των μελών του σώματος, μαζί με την ιδιοδεκτικότητα, ως επίγνωση της θέσης του σώματος, συνδέονται με τη δερματική αντίληψη διαμορφώνοντας από κοινού την απτική αντίληψη (Streri, 2005: 326 & Ratcliffe, 2008: 314). Υπό το πρίσμα αυτό, η αφή φαίνεται να μην έχει μόνο το δέρμα ως αισθητήριο όργανο, παρόλο που ως όργανο και ως σύνολο διευκολύνει την αφή σε συνδυασμό με την κίνηση και την ιδιοδεκτικότητα (Ratcliffe, 2008: 314 & Fulkerson, 2020). Οι δερματικοί υποδοχείς, συνήθως, χρησιμοποιούνται από έναν οργανισμό όχι τόσο για να αγγίζει, όσο για να νιώθει ότι αγγίζεται και να αισθάνεται ό,τι αγγίζει. Το δέρμα χαρακτηρίζεται από μια απτική ευαισθησία η οποία βιβλιογραφικά αναφέρεται ως *αίσθηση επαγρύπνησης* και η οποία ανάγεται στην ενδομήτρια ζωή μετά την 8<sup>η</sup> εβδομάδα κύησης (Mattens, 2016: 3). Τότε, οι αισθητηριακοί υποδοχείς βρίσκονται διάχυτοι σε ολόκληρο το σώμα και ενεργοποιούνται *ανακλαστικά* σε κάθε μη αναμενόμενο ερέθισμα, όπως συμβαίνει -επί παραδείγματι- κάθε φορά που ενστικτωδώς τινάζομαστε στο σκοτάδι όταν μας ακουμπά κάτι, χωρίς να το αναγνωρίζουμε απαραίτητα ως επικίνδυνο<sup>72</sup>. Ίσως για αυτό η απτικότητα να θεωρείται, ήδη από την εποχή του Αριστοτέλη, ζωτικής σημασίας, καθώς μπορεί να εκπληρώνει τον ρόλο της επαγρύπνησης χωρίς να εξαρτάται μονοσήμαντα και

---

<sup>71</sup>Τόσο ο Husserl όσο και ο Merleau-Ponty εστίασαν την προσοχή τους στην κιναισθητική εμπειρία των χεριών, αναγνωρίζοντας πως η κίνηση είναι ουσιώδης για την αφή, όπως το φως για την όραση.

<sup>72</sup>Βάσει της έρευνας των Myers, Bulich, Hess & Miller, «οι αισθητηριακοί υποδοχείς εμπλέκονται αρχικά με την αίσθηση των ερεθισμάτων που οδηγούν σε ανακλαστικές κινήσεις οι οποίες εμπλέκουν τον νωτιαίο μυελό και όχι το στέλεχος του εγκεφάλου το οποίο η κλαστική φυσιολογία έχει ορίσει ως απαραίτητο για την αντίληψη του πόνου [...] είναι αδύνατον να πούμε πότε ακριβώς το έμβρυο βιώνει τον πόνο» (Myers et al., 2004: 241)

απόλυτα από την ικανότητα των χεριών μας να αντιλαμβάνονται τα εγγενή χαρακτηριστικά των -εξωτερικών προς το σώμα- αντικειμένων (Mattens, 2016: 4). Στο πλαίσιο αυτό, οι περισσότερες -μέχρι τώρα- θεωρίες για την απτικότητα, βασισμένες σιωπηρά στις ικανότητες των χεριών, «είτε απαριθμούν ποια χαρακτηριστικά των αντικειμένων μπορούν να γίνουν αντιληπτά με την αφή, είτε περιγράφουν πώς η αφή αντιλαμβάνεται τις χωρικές ιδιότητες των αντικειμένων», παραβλέποντας -αναμφισβήτητα- τη βασική λειτουργία της αφής επειδή, εξαρχής, αναγνωρίζουν το δέρμα ως το κατεξοχήν αισθητηριακό σύστημα της αφής (Mattens, 2016: 5). Για παράδειγμα, ο Michael Scott αναφέρει πως η αφή περιλαμβάνει ένα αισθητηριακό πεδίο το οποίο γίνεται αντιληπτό κάθε φορά που ένα κατάλληλα σχηματισμένο αντικείμενο έρχεται σε επαφή με μια εκτεταμένη και ευαίσθητη δερματική επιφάνεια (Scott, 2001: 157). Ωστόσο, το δέρμα, ως *ένσαρκο αρχείο* (Λαμπρόπουλος, 2011: 599), αγκαλιάζει ολοκληρωτικά την αλληλεπίδραση, τη συνέχεια και την αντιστρεψιμότητα μεταξύ αντιλαμβανόμενου σώματος και αντιληπτού κόσμου, ώστε τελικά να μπορούμε να πούμε πως όργανο της αφής είναι το ίδιο μας το σώμα, επειδή «το σώμα πηγαίνει να προϋπαντήσει την απτική εμπειρία με όλες του τις επιφάνειες και όλα του τα όργανα» φέροντας ταυτόχρονα «μαζί του ένα ορισμένο τυπικό του απτικού “κόσμου”» (Merleau-Ponty, 2016: 534 / 2005: 370). Ένα σώμα που συγκλονίζεται και έλκεται από τις αόρατες διαστάσεις ενός προσωπικού τρόπου επ-αφής του με τον κόσμο, ανάγοντας την αφή σε σχέση που διέπει την εκτύλιξη κάθε σωματικής εμπειρίας. Όπως στην έκθεση του Constantin Brancusi με τίτλο “Sculpture for the Blind” (Νέα Υόρκη / 1917) όπου το κοινό κλήθηκε να αντιληφθεί τη μορφή, την υφή, την πυκνότητα και τη θερμοκρασία ενός *αυγού* αγγίζοντας ένα μάρμαρο σε σχήμα ωοειδές μέσα σε μια αδιαφανή τσάντα (Shanes, 1989: 74). Η απτική αίσθηση και οι εντυπώσεις της αφής συγχωνεύονται σε μια μοναδική ενσώματη εμπειρία, όπως συμβαίνει με κάθε λειασμένο από τα κύματα βότσαλο που σαγηνεύει το χαίδεμα του χεριού μας (Pallasmaa, 2022: 90 / 2005: 56, 58).

#### **5.4 Σώμα και απτική αντίληψη**

Η αφή, ήδη παρούσα ως βίωμα και τρόπος του υπάρχειν, ενσωματώνει την ιδιοδεκτικότητα και συνυφαίνεται με την κιναισθησία του σώματος περισσότερο από τις άλλες αισθήσεις (Ratcliffe, 2008: 304 & O’ Shaughnessy, 1989: 53), αφού «υπάρχουν απτικά φαινόμενα, υποτιθέμενες απτικές ποιότητες, όπως το τραχύ και το



λείο που εξαφανίζονται εντελώς αν τους αφαιρεθεί η εξερευνητική κίνηση» (Merleau-Ponty, 2016: 531 / 2005: 368). Ο Merleau-Ponty, παραπέμποντας στη μονογραφία του μαθητή του Husserl, David Katz<sup>73</sup>, σημειώνει πως «η κίνηση του ιδιοσώματος είναι για την αφή ό,τι είναι ο φωτισμός για την όραση» (Merleau-Ponty, 2016: 530 / 2005: 367), θέλοντας να υποδηλώσει πως αν κατά το άγγιγμα η κίνηση περιοριστεί, τότε χάνονται συγκεκριμένες απτικές ποιότητες (Moran, 2015: 228). Χωρίς, λοιπόν, την ιδιοδεκτικότητα και την κιναισθησία του σώματος, κάθε εμπειρία αγγίγματος και επ-αφής θα χαρακτηριζόταν από αποπενία και «βιωματική τυφλότητα» (Noë, 2004: 4). Η απτικότητα διαμορφώνεται, έτσι, ως τρόπος μετατονισμού της εξερευνητικής κίνησης του σώματος, προσδιορίζοντας τους πολλαπλούς τρόπους εμφάνισης των πολύπλοκων απτικών φαινομένων, όπως αυτά εντοπίζονται στον κόσμο και επιστρέφουν στο σώμα μας μέσω της απτικής αντίληψης.

Έρευνες έχουν δείξει πως η αφή, ως σωματοαισθητοποίηση<sup>74</sup>, αποκαλύπτει ήδη μια ισχυρή και στενή σχέση μεταξύ απτικής αίσθησης, αντίληψης και σώματος (Serino & Haggard, 2010: 224). Ο Merleau-Ponty ισχυρίζεται πως η απτική εμπειρία εμπλέκει περισσότερο του ενός μέρη του σώματος κάθε φορά που το σώμα έρχεται σε επαφή με κάτι. Το σώμα είναι για τον Γάλλο φιλόσοφο ένα ενοποιημένο σύνολο που ως ολότητα εμπλέκεται -κάθε φορά μ' έναν τρόπο- σε κάθε άγγιγμα, καθώς «κάθε επαφή ενός αντικειμένου με ένα μέρος του αντικειμενικού μας σώματος είναι στην πραγματικότητα επαφή με την ολότητα του φαινόμενου σώματος» (Merleau-Ponty, 2016: 533 / 2005: 369). Η αίσθηση του τι κάνει το σώμα είναι στενά συνδεδεμένη με το πώς αισθάνεται μια επιφάνεια. Τα ποικίλα μοτίβα αλλαγής της αίσθησης, όπως είναι η απαλότητα, η τραχύτητα, η λιπαρότητα, η στιλπνότητα και άλλα, αντιστοιχούν σε μοτίβα σωματικών κινήσεων καθώς, όπως σημειώνει ο Merleau-Ponty, ο μετατονισμός της κίνησης του χεριού παρέχει τους πολλαπλούς τρόπους εμφάνισης κάθε απτικού φαινομένου (Merleau-Ponty, 2016: 531 / 2005:

---

<sup>73</sup>Merleau-Ponty, 2016: 577 / 2005: 367, υποσημείωση: 36

<sup>74</sup>Το σωματοαισθητικό σύστημα είναι «ένα σύνολο τύπων αίσθησης που λειτουργούν ως πληροφοριακοί δίαυλοι για καταστάσεις και γεγονότα του περιβάλλοντος με το οποίο ο οργανισμός έρχεται σε επαφή». Διακρίνεται σε *επί πολύς αισθητικότητα*, η οποία αφορά τους δερματικούς υποδοχείς στην επιφάνεια του σώματος, και σε *εν τω βάθει αισθητικότητα*, η οποία αφορά την ιδιοδεκτικότητα και τους υποδοχείς του μυοσκελετικού συστήματος στο εσωτερικό το σώματος. Ουσιαστικά το σωματοαισθητικό σύστημα είναι ένα υποσύνολο του αισθητηριακού περιφερικού νευρικού συστήματος που παράγει την αντίληψη της αφής, καθώς και της θερμοκρασίας, της ιδιοδεκτικότητας και του πόνου (Παπαθεοδωρόπουλος, 2013).

368). Ωστόσο η απτική αντίληψη της απουσίας δεν συνιστά απουσία απτικής αντίληψης, αφού «αν αγγίζω [...] μια βούρτσα, ανάμεσα στις ακίδες της βούρτσας [...] δεν υπάρχει απτικό μηδέν αλλά ένας απτικός χώρος χωρίς ύλη, ένα απτικό υπόβαθρο» όπως όταν κινούμαστε στον σκοτεινό θάλαμο (Merleau-Ponty, 2016: 532 / 2005: 368). Στο πλαίσιο αυτό και ο Gibson αναγνωρίζει πως υπάρχει κάποιο άγγιγμα, ως background touch, που δεν εντοπίζεται στο δέρμα, και δεν είναι ούτε ενεργητικό, ούτε παθητικό (Gibson στο: Ratcliffe, 2013: 142-143). Για παράδειγμα, όταν βουτάμε στη θάλασσα, το σώμα μας -ως όλον- βιώνει την αίσθηση του νερού περισσότερο ως «μια διάχυτη αίσθηση κατοίκησης» και λιγότερο ως φυσική και άμεση επαφή (Ratcliffe, 2013: 143). Υπό το πρίσμα αυτό η αφή -ως συστατικό του ανήκειν- είναι ολιστικά *σχεσιακή*, επειδή ο τρόπος με τον οποίο συλλαμβάνουμε -μέσω του σώματος- τον κόσμο, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε όσα περιέχονται σε αυτόν, είναι άρρηκτα συνυφασμένοι με τον τρόπο που *εμείς* βιώνουμε, πρωτίστως, το δικό μας απτό και απτικό σώμα (Ratcliffe, 2013: 132, 140). Το σώμα μας κατοικεί στον κόσμο. Αφού εμείς και το σώμα μας είμαστε ένα, κατοικούμε και εμείς στον κόσμο, συνθήκη η οποία μας επιτρέπει να βιώνουμε την ενσώματη εμπειρία του “touching” ως “being” (Ingold, 2000: 263).

Η σπουδαιότητα της αφής και της απτικότητας έγκειται στη διατήρηση της σχέσης του υποκειμένου με τον κόσμο στον οποίο ζει, αναπνέει, δημιουργεί, κατοικεί και, τελικά, υπάρχει. Ο Hans Jonas ισχυρίζεται ότι το άγγιγμα προσθέτει *κάτι* στη βιωμένη εμπειρία του κόσμου, επειδή «η αφή είναι η μόνη αίσθηση [...] στην οποία συμβαίνει η συνάντησή μας με το πραγματικό» (Jonas, 1954: 516) και η συναίσθηση του ότι είμαστε μέρος του. Μια συνάντηση η οποία επιτελείται *ήδη* χάρη στην πολλαπλότητα και τη δυνητικότητα των τρόπων με τους οποίους η αφή περιέχει ένα ευρύ φάσμα αντιληπτικών συνάψεων με τον κόσμο, πέρα από το να είναι απλώς μια ενσώματη εμπειρία. Συνάψεις κατά τις οποίες τα ίχνη της επαφής μας με τον κόσμο αποτελούν «διαφορετικές εκφάνσεις της απτικότητας» (Pallasmaa, 2009: 100) όπου το *πραγματικό*, ως αυτό που προσφέρεται απλόχερα από τον κόσμο, είναι πάντοτε προαπαιτούμενο. Και αν το άγγιγμα -όπως σημειώνει ο Ratcliffe- είναι αναπόσπαστο της σωματικής επίγνωσης και εμπειρίας, αυτό συμβαίνει επειδή η αφή είναι στενά συνδεδεμένη τόσο με την απτική αντίληψη των εξωτερικών -προς το σώμα-

αντικειμένων, συνθηκών και καταστάσεων<sup>75</sup>, όσο με την επίγνωση του ίδιου του σώματος και τη βίωσή του σε σχέση με τον εαυτό του, τους άλλους και τον κόσμο (Ratcliffe, 2018: 20). Άλλωστε, όπως εύστοχα σημειώνει ο Merleau-Ponty, «αυτό που επαληθεύει κάθε αντίληψη είναι το ανήκειν των εμπειριών στον ίδιο κόσμο, [...] ως δυνατότητες του ίδιου κόσμου» (Merleau-Ponty, 1968: 41).

## 5.5 Η απτικότητα ως τρόπος ύπαρξης

Σε ανακοίνωση ερευνητών του Πανεπιστημίου του Waterloo διαβάζουμε πως το άγγιγμα μπορεί να διαφοροποιηθεί ως *ενεργητικό* ή *παθητικό* (Chen, Holbein, & Zelek, 2006: 733). Ως *ενεργητικό* ορίζουν το άγγιγμα αντικειμένων μέσα από εκούσιες εξερευνητικές κινήσεις προκειμένου να αντιληφθούμε την υφή και τη μορφή τους ή να εκτιμήσουμε το βάρος τους, ενώ *παθητικό* είναι εκείνο το άγγιγμα που «μας δίνει την κατάσταση του δικού μας σώματος και σχεδόν τίποτα που να αφορά το αντικείμενο» (Merleau-Ponty, 2016: 531 / 2005: 368), καθώς εστιάζει στη βιωμένη αίσθηση παρέχοντας πληροφορίες από αγγίγματα άλλων υποκειμένων ή δικών μας ακούσιων ενεργειών (Chen et al., 2006: 733). Για παράδειγμα, όταν χαϊδεύω μια γάτα το άγγιμά μου είναι ενεργητικό, ενώ όταν κάθομαι και η γάτα ανεβαίνει στο πόδια μου το άγγιγμα είναι παθητικό. Στο πλαίσιο αυτό, ο Alva Noë σημειώνει πως η ενεργητική αφή είναι απαραίτητη για την εμπειρία της παθητικής αφής (Noë, 2004:16) διαπίστωση πίσω από την οποία ο διαχωρισμός αυτός συνιστά, μάλλον, μια αφαίρεση, αφού το *ενεργητικό* και το *παθητικό* άγγιγμα δεν παρέχουν -από μόνα τους- πληροφορίες για το σώμα μας, αλλά το ίδιο το σώμα είναι αυτό που διαμορφώνει και προσφέρει το πλαίσιο εντός του οποίου τα αντικείμενα γίνονται αντιληπτά (Serino & Haggard, 2010: 234). Προκειμένου να αγγίξουμε ένα αντικείμενο για να αντιληφθούμε τις ιδιότητές του, χρειάζεται αφενός να πλησιάσουμε, αφετέρου - πρωτίστως- να νιώσουμε τον τρόπο με τον οποίο αγγιζόμαστε από το αντικείμενο. Στο πλαίσιο αυτό, ο καθηγητής Φιλοσοφίας στο Πανεπιστήμιο του York, Matthew

---

<sup>75</sup>Η έννοια της *επ-αφής* δεν αφορά απλώς και μόνο σε ζητήματα φυσικής και άμεσης εγγύτητας. Αναφέρεται εξίσου σε συνθήκες και καταστάσεις, όπως για παράδειγμα η θερμότητα την οποία το σώμα αντιλαμβάνεται ως συνιστώσα μιας ενιαίας απτικής εμπειρίας και όχι ως πρόσθετο στοιχείο της (Ratcliffe, 2012: 9). Επιπλέον, η απτική αντίληψη μπορεί περιλαμβάνει επιφανειακές ενεργοποιήσεις - με τη μεσολάβηση δονήσεων, κραδασμών και πιέσεων στους ευαίσθητους δερματικούς υποδοχείς- οι οποίες γίνονται αντιληπτές σε ολόκληρο το σώμα. Για παράδειγμα, όταν οδηγούμε το αυτοκίνητό μας αντιλαμβανόμαστε πότε το οδόστρωμα αλλάζει από λεία άσφαλτο σε χαλίκι. Αυτή δεν είναι μια εμπειρία του αυτοκινήτου που βρισκόμαστε. Είναι η εμπειρία του δρόμου να είναι τραχύς (Fulkerson, 2012: 4).

Ratcliffe έθεσε ένα ενδιαφέρον ερώτημα. Όταν βλέπουμε μια κούπα την αναγνωρίζουμε ως κούπα. Τι συμβαίνει, όμως, όταν πλένουμε μια κούπα χωρίς να τη βλέπουμε; Την αντιλαμβανόμαστε ως τέτοια με τα χέρια μας ή απλώς συμπεραίνουμε τι είναι από το πώς την πιάνουμε και από τα εν γένει χαρακτηριστικά της (Ratcliffe, 2012: 427); Σύμφωνα με τον Ratcliffe μπορούμε με την αφή να διαχωρίσουμε αντικείμενα βάσει του σχήματός τους. Χαρακτηριστικά αναφέρει πως την ώρα που πλένουμε μια κούπα δεν αντιλαμβανόμαστε απλώς έναν κύλινδρο που ρολάρει στα χέρια μας, αλλά *ακριβώς επειδή ρολάρει* μπορούμε να τον αναγνωρίσω ως κάτι κυλινδρικό (Ratcliffe, 2012: 427). Ωστόσο, η πράξη αναγνώρισης με την αφή είναι διακριτή από την απτική αντίληψη, καθώς στο πλαίσιο της απτικής αντίληψης η συναλλαγή και η αλληλεπίδραση με ένα αντικείμενο καθιστά το σώμα μας αναπόσπαστο μέρος της εμπειρίας, ως αντιλαμβανόμενο και αντιληπτό μαζί (Ratcliffe, 2012: 428). Αφενός, η ευαισθησία της αφής φαίνεται πως εξαρτάται από την ευαισθησία του ιδιοσώματος, επειδή καθορίζεται από τη δυνατότητα να νιώσουμε το αντικείμενο όχι ως *κάτι* που βρίσκεται απλώς *εκεί*, αλλά «ως μια αναδυόμενη παρουσία που χαρακτηρίζεται από βάθος» (Luoto, 2018: 93). Αφετέρου, η απτική αντίληψη λαμβάνει χώρα ως σώμα το οποίο βρίσκεται συνεχώς σε ένα περιβάλλον που αγγίζει και από το οποίο αγγίζεται, ταυτόχρονα με το να δεσμεύεται -ήδη από τη μήτρα της μητέρας- σε μια πρωταρχική αίσθηση· σε ένα άγγιγμα εαυτού προς τον οποίο προσφερόμαστε «ως ένα *εγώ* με τη μορφή ενός απτού σώματος» (Luoto, 2018: 107). Ήδη από τη γέννησή μας έχουμε βιώσει την ανάληψη του κόσμου μέσω του σώματος. Υπό αυτό το πρίσμα, η απτικότητα γίνεται ένας *τρόπος ύπαρξης* (“style of being”) μέσω του οποίου το σώμα μας συστήνει και εκφράζει τον εαυτό του στον κόσμο, δεσμεύεται στην υλικότητά του, ταυτόχρονα με το να τον αντιλαμβάνεται και να τον εισδέχεται ως αισθητό (Barker, 2009: 2).

Το αισθητό συλλαμβάνεται με τις αισθήσεις<sup>76</sup> οι οποίες ενεργοποιούνται και μεταδίδονται μέσα από διαφορετικά κανάλια του ανθρωπίνου σώματος. Ήδη από το Βραβείο Νόμπελ του 1944 γνωρίζουμε πως υπάρχουν διαφορετικά νεύρα για ερεθίσματα κυμαινόμενης και διαφορετικής έντασης, όπως είναι για παράδειγμα ο πόνος, η πίεση, η θερμοκρασία, το χάδι κ.ά. Ωστόσο, αυτό που για χρόνια παρέμενε άγνωστο ήταν ο ακριβής τρόπος με τον οποίο το νευρικό σύστημα αντιλαμβάνεται

---

<sup>76</sup>Όπως σημειώνει ο Merleau-Ponty, «ξέρουμε ότι αυτό το «με» δεν είναι απλώς εργαλειώδες [...] το φυσιολογικό εντύπωμα εμπλέκεται σε σχέσεις που θεωρούνταν άλλοτε κεντρικές» (Merleau-Ponty, 2016: 51 / 2005: 11).

τέτοιου είδους ερεθίσματα. Εβδομήντα εφτά χρόνια αργότερα, η Συνέλευση Νόμπελ στο Ινστιτούτο Καρολίνσκα της Σουηδίας απένειμε, όπως κάθε χρόνο, το Βραβείο Νόμπελ Φυσιολογίας και Ιατρικής για το 2021. Εν μέσω υφέσεων και εξάρσεων της πανδημίας και ενώ όλες και όλοι περιμέναμε το Βραβείο να δοθεί στην ομάδα που ενσωμάτωσε την τεχνολογία mRNA στα εμβόλια ενάντια στην Covid-19, τελικά, το Νόμπελ δόθηκε στους David Julius και Ardem Patapoutian οι οποίοι στο ερώτημα *πώς αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο;* απάντησαν: *με το άγγιγμα*. Πιο συγκεκριμένα, οι δύο ερευνητές με τις επιστημονικές τους ομάδες αποκωδικοποίησαν τον τρόπο με τον οποίο το σώμα μας μετατρέπει τη θερμοκρασία και την αφή σε ηλεκτροχημικά νευρικά ερεθίσματα μέσω δύο ιδιαίτερα ευαίσθητων υποδοχέων οι οποίοι ενεργοποιούνται από την άσκηση πίεσης στις κυτταρικές μεμβράνες.

Για αυτόν τον λόγο ονόμασαν τους συγκεκριμένους υποδοχείς Piezo 1 και Piezo 2, από την ελληνική λέξη *πίεση* (The Nobel Assembly at Karolinska Institutet, 2021). Σε μια περίοδο, λοιπόν, απομόνωσης και αποκλεισμού, η απονομή του Βραβείου Νόμπελ Φυσιολογίας και Ιατρικής 2021 ήρθε να επιβεβαιώσει με τον πιο ριζοσπαστικό και σαφή τρόπο την απτική διάσταση ως αναπόσπαστο μέρος της υποκειμενικότητας και, ταυτόχρονα, της διαπροσωπικής *επ-αφής* με τον Άλλον. Άλλωστε, όπως εύστοχα σημειώνει ο διακεκριμένος Φιλανδός αρχιτέκτονας Juhani Pallasmaa, «το άγγιγμα είναι ο αισθητηριακός τρόπος ολοκλήρωσης της εμπειρίας του κόσμου και του εαυτού» (Pallasmaa, 2022: 15).

### **5.5.1 Η αφή στην τέχνη και τη μυθολογία**

Αδιαμφισβήτητα, η όραση χαρακτηρίζει μέρος του τρόπου μας να αντιλαμβανόμαστε και να βιώνουμε τον κόσμο, όμως δεν μπορεί από μόνη της να ανάψει το φανάρι του Goya στην εκτέλεση της 3ης Μαΐου<sup>77</sup>. Παρά την ηγεμονία της στον -γεμάτο ωφελμιστικές αξιώσεις- δυτικό πολιτισμό και την αναγωγή της σε μοναδικό κριτήριο γνώσης και βεβαιότητας του κόσμου, πολλές φορές οι οπτικές μας παρατηρήσεις, συχνά χρειάζονται την ενίσχυση ή ακόμα και την επιβεβαίωσή τους από την αφή

---

<sup>77</sup>Το 1863 κυκλοφόρησε μια γκραβούρα του Francisco de Goya με τίτλο “Yo lo vi”. Η γκραβούρα αυτή είναι μία από τις 83 της αριθμημένης σειράς “The Disasters of War” (1810-1820). Στη βάση της υπάρχει γραμμένη η φράση *Yo lo vi* που σημαίνει *το είδα*, σε μια προσπάθεια του Goya να μας διαβεβαιώσει για την αλήθεια και την αξιοπιστία της αναπαριστώμενης σκηνής, εχέγγυο της οποίας αποτελούσε η ίδια η όραση του ζωγράφου (Sontag, 2003: 51 / 2003: 36). Η γκραβούρα ανήκει στη μόνιμη συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης Washington D.C., ενώ το 1992 πουλήθηκε σε δημοπρασία του Οίκου Sotheby για 4,5 εκατομμύρια αγγλικές λίρες.

(Pallasmaa, 2022: 43/ 2005: 23) προκειμένου να καταφέρουμε να εισχωρήσουμε στα βάθη της ανθρώπινης εμπειρίας. Όπως σημειώνει ο Pallasmaa, «όλες οι αισθητηριακές εμπειρίες είναι τρόποι αγγίγματος, και άρα σχετίζονται με την απτικότητα» (Pallasmaa, 2022: 15). Στον πίνακα του Caravaggio *Η Απιστία του Αγίου Θωμά* (λάδι σε μουσαμά, 1601-1602) εικονογραφείται η στιγμή κατά την οποία ο άπιστος Θωμάς αγγίζει τις –ηδονικά ανοιχτές- πληγές στο σώμα του Ιησού<sup>78</sup>. Με έναν τρόπο, η όραση -εν είδει εγγύησης- φέρει μέσα της μια υπόσχεση αφής (Merleau-Ponty, 1968: 143). Όμως, από το άγγιγμα αυτών των ίδιων πληγών απετράπη η Μαρία η Μαγδαληνή, όταν θέλησε να καταλάβει πώς οικονομήθηκε το Μυστήριο της Ανάστασης. *Μη μου άπτου*, της είπε ο Ιησούς, θέλοντας με αυτόν τον τρόπο δηλώσει πως δεν ζει, πλέον, στον πεπτωκότα κόσμο και, αφού το σώμα του δεν υπόκειται άλλο σε φθορά, «η πιστοποίηση διά της αφής ανήκει στον πυρήνα του επίγειου κόσμου» (Demasure, 2017: 78). Στο πλαίσιο αυτό γεννιέται ένα, ζέον για εμένα, ερώτημα. Θα μπορούσε, άραγε, να βιωθεί ένας κόσμος άναπτος;

Τον καιρό της πανδημίας η αντίληψη περί επαφής και εγγύτητας τέθηκε υπό αίρεση, με αποτέλεσμα να επανέρχεται αδιάλειπτα στη σκέψη μας ο θεός της αφής, ο Έπαφος. Ο μύθος λέει πως ο Έπαφος είναι γιος του Δία και της Ιούς. Η Ιώ ήταν ιέρεια στο Ηραϊόν του Άργους όπου μετρούσαν τον χρόνο. Ο Δίας τη μεταμόρφωσε σε αγελάδα προκειμένου να μην την αναγνωρίσει η ζηλόφθονη Ήρα, η οποία, τελικά, έστειλε μια μύγα να τσιμπάει την αγελάδα στα πλευρά, με αποτέλεσμα να την αναγκάσει να τρέχει για να απαλλαγεί από το ενοχλητικό έντομο. Διασχίζοντας τις θάλασσες του κόσμου η μεταμορφωμένη Ιώ βρήκε καταφύγιο στην Αίγυπτο, όπου στις όχθες του Νείλου την άγγιξε ο Δίας δίνοντάς της ξανά ανθρώπινη μορφή. Από αυτό το άγγιγμα γεννήθηκε ο Έπαφος και για τον οποίο ο Νίκος Καζαντζάκης έγραψε την άνοιξη του 1935 στον *Πρόλογο του Ταξιδεύοντας: Ιαπωνία-Κίνα*, πως από τότε που ο θεός της αφής έγινε για εκείνον ο θεός του, όσες χώρες γνώριζε, τις γνώριζε πλέον με την αφή (Καζαντζάκης, 2014: 24). Φέρνοντας στον νου του την Ιαπωνία, αναριγεί στη θύμηση της χώρας σημειώνοντας χαρακτηριστικά πως: «τη νιώθω να μερμηγκιάζει όχι μέσα στο κεφάλι, παρά στις ρώγες των δαχτυλιών μου και στην επιδερμίδα μου όλη» (Καζαντζάκης, 2014: 24). Το σώμα για τον μεγάλο Έλληνα

---

<sup>78</sup>Μελέτη του 2004 έδειξε πως η απτική περιοχή του εγκεφάλου στο οπίσθιο μέρος του βρεγματικού φλοιού, ενεργοποιείται τόσο όταν το σώμα μας αγγίζεται όσο και όταν βλέπουμε το σώμα κάποιου να αγγίζεται, με αποτέλεσμα εμείς οι ίδιες να νιώθουμε πώς είναι να σε αγγίζουν (Gallese, 2015: 74).

στοχαστή συγκροτείται ως φορέας μνήμης και αισθημάτων τα οποία, όπως σημειώνει ο Husserl, πρωτογενώς τα εντοπίζουμε στον χώρο της αφής (HuaIII/158 [150], §37). Η αφή, λοιπόν, δεν φαίνεται να είναι για τον Καζαντζάκη μια αίσθηση ανάμεσα στις άλλες. Η αφή -ακριβέστερα, το απτικό μας σύστημα- μοιάζει να αποκαλύπτει μια οντολογική δομή σύστοιχη και συστατική της παρουσίας του κόσμου (Elo & Luoto, 2018: 105).

## 5.6 Το παράδειγμα των χεριών που αλληλοαγγίζονται

Τα χέρια ανέκαθεν αποτελούσαν κοινό πεδίο παρατήρησης, μελέτης και ανάλυσης για την ανθρωπολογία και τη φιλοσοφία, καθώς χαρακτηρίζονται τόσο από την εξερευνητική-αντιληπτική λειτουργία όσο και από την επιτελεστική (Streier, 2005: 326). Ωστόσο, τα χέρια δεν ξέρουν μόνο να πιάνουν, να σπρώχνουν και να τραβάνε. Τα χέρια απλώνονται, αγγίζουν, δέχονται και υποδέχονται όχι μόνο τα πράγματα, αλλά το ίδιο το σώμα στο οποίο ανήκουν, καθώς και τα χέρια των άλλων, είναι *σκεπτόμενα χέρια* (Heidegger, 1968: 16). Ανατρέχοντας στον Αριστοτέλη και το *Περί ζώων μορίων* διαβάζουμε πως έχουμε χέρια επειδή είμαστε το πιο νοήμον από τα ζωντανά πλάσματα<sup>79</sup>, σε αντίθεση με την άποψη του Αναξαγόρα ο οποίος ισχυρίστηκε πως είμαστε το πιο νοήμον από τα ζωντανά πλάσματα επειδή έχουμε χέρια (Δ, κεφ. 10 686a). Για τον Σταγειρίτη φιλόσοφο, επειδή είμαστε ζωντανά, έμψυχα πλάσματα με σώμα το οποίο διαθέτει απτικές ποιότητες αντίστοιχες υλικών ποιοτήτων, χρειαζόμαστε την αφή προκειμένου να έχουμε την αίσθηση και των άλλων –ιδίων με εμάς– απτών σωμάτων (Περί Ψυχής, Γ 434b 12-14).

Στο ίδιο πνεύμα ο Husserl εξελίσσει τη σκέψη του Αριστοτέλη, χωρίς ωστόσο να τον κατονομάζει (Kearney, 2021: 47), επισημαίνοντας πως αν ο άνθρωπος δεν διέθετε την αίσθηση της αφής, τότε δεν θα μπορούσε να έχει ούτε την αίσθηση του δικού του σώματος ούτε την πρωτογενή αντίληψη του άλλου ως σώμα που έχει ποιότητες αίσθησης, επειδή αυτή η αντίληψη επιτυγχάνεται μέσω της αφής<sup>80</sup>. Στο πλαίσιο αυτό

---

<sup>79</sup>Ωστόσο, αν και ο Σταγειρίτης φιλόσοφος χαρακτηρίζει το χέρι *όργανο οργάνων* δεν το αναγνωρίζει ως φορέα της αφής, παρά του αποδίδει μια ξεχωριστή θέση για τη μελέτη της ψυχής (Περί Ψυχής Γ 432a 2).

<sup>80</sup>Αφού συγκροτήσουμε τη δική μας αίσθηση του δικού μας σώματος, μπορούμε, σύμφωνα με τον Husserl, να παρατηρήσουμε τη συμπεριφορά και την κίνηση των άλλων σωμάτων και μέσω αυτής της παρατήρησης να αντιληφθούμε ότι είναι σώματα με ποιότητες αισθήσεων. Ωστόσο, οι πολλαπλοί τρόποι συμπεριφοράς και κίνησης δείχνουν ότι η έκφραση των αισθημάτων αυτών είναι ένα «φαινόμενο [...] πιο πολύπλοκο και ρευστό απ' ό,τι μας επιτρέπει να υποθέσουμε η υλικότητα» των σωμάτων (Valdré, 1996: 37). Η ποιότητα και το περιεχόμενο των αισθήσεων του Άλλου είναι για εμάς

άρχιζε να τον απασχολεί -ήδη από τις διαλέξεις του 1907- το παράδειγμα των χεριών που αγγίζουν ένα απαλό αντικείμενο. Για τον Husserl η απαλότητα ανήκει μεν στο αντικείμενο ως ιδιότητα, ωστόσο αν στρέψουμε, λέει, την προσοχή μας στο ίδιο το χέρι που αγγίζει, τότε θα διαπιστώσουμε πως η αίσθηση της απαλότητας εμφανίζεται στα ακροδάχτυλά μας (HuaVII/137 [162], §47). Η αφή μοιάζει να είναι κάτι περισσότερο από μια διακριτή αίσθηση αναγνώρισης και αντίληψης των πραγμάτων δια της φυσικής, άμεσης και απευθείας επαφής μαζί τους. Για πρώτη φορά στις διαλέξεις του 1907, ο Husserl αναφέρεται στη *διπλή εμφάνιση* (double apprehension, HuaVII/138 [163], §47) κατά την οποία η συνέργεια αφής και κίνησης επιτρέπει τόσο την εμφάνιση του αντικειμένου, όσο και την εμφάνιση του σώματος που αγγίζει. Λίγα χρόνια αργότερα, στο Ideas II, ο Husserl αναφέρει πως αν ο άνθρωπος διέθετε μόνο όραση, δεν θα μπορούσε να έχει την αίσθηση του ζωντανού σώματος (Leib), επειδή θα το αντιλαμβανόταν απλώς ως ένα φυσικό αντικείμενο ανάμεσα στα άλλα (HuaIII/158 [150], §37). Παρουσιάζει εκ νέου και αναλύει το παράδειγμα των χεριών σύμφωνα με το οποίο όταν ακουμπάμε με το χέρι μας την επιφάνεια ενός τραπέζιου νιώθουμε πως είναι συμπαγές και κρύο, χαρακτηριστικά τα οποία αποδίδονται, ως ιδιότητες, στο ίδιο το τραπέζι. Ταυτόχρονα, όμως, έχουμε την αίσθηση του συμπαγούς και κρύου στο ίδιο μας το χέρι (HuaIII/153 [146], §36). Σύμφωνα με τον Dan Zahavi εστιάζοντας εκ νέου την προσοχή μας σε αυτό ακριβώς το αγγίζειν, καθίσταται εφικτό να έχουμε ένα είδος αναστοχασμού. Αντί να ασχολούμαστε με το σύνολο των ιδιοτήτων και των εμφανίσεων που γίνονται αντιληπτές ως ανήκουσες στο τραπέζι, θεματοποιούμε το αγγίζον χέρι και εντοπίζουμε σε αυτό την αίσθηση της κίνησης και της πίεσης καθώς έχουμε την εμπειρία του τραπέζιου (Zahavi, 2010: 205-206). Όταν, λοιπόν, αγγίζουμε ένα αντικείμενο και προβαίνουμε στη μετατόπιση της προσοχής μας στο αγγίζειν, τότε αποκτούμε «συνείδηση ενός *οργάνου που βιώνει κάτι*, και όχι ενός *οργάνου που βιώνεται*» (Zahavi, 2010: 207). Το σώμα -ως φυσικό, αντικειμενικό σώμα του οποίου έχουμε την εμπειρία (Körper) και ως έμψυχο, υποκειμενικό σώμα/φορέας αισθημάτων (Leib)- συντίθεται σε εστιασμένο «πεδίο εντοπισμού» (HuaIII/159 [152], §38) αυτών των αισθημάτων. Τι συμβαίνει, ωστόσο, όταν αγγίζουμε με το δεξί μας χέρι το αριστερό;

---

απροσπέλαστα και αδιαφανή (Gallese, 2017: 44), επειδή μεταξύ μας υπάρχει μια «φαινομενολογική άβυσσος» (Valdré, 1996: 39). Ο τρόπος που ο Άλλος βιώνει τον εαυτό του είναι *μοναδικός* ως ριζικά ξένος προς εμάς, και γι' αυτό ο Άλλος αποτελεί πηγή ανησυχίας (Zahavi, 2010: 228).



Σύμφωνα με τον Husserl η ζωντάνια του σώματος δίδεται μέσα από το αρχετυπικό πρότυπο της αφής. Μέσω, δηλαδή, της αφής -και μόνο- το σώμα συγκροτείται ως τέτοιο. Όταν το δεξί μου χέρι αγγίζει το αριστερό, αντιλαμβανόμαστε υφές και ιδιότητες που αποδίδονται στο αριστερό χέρι, ωστόσο την ίδια στιγμή «ένα εκπληκτικό συμβάν λαμβάνει χώρα» (Merleau-Ponty, 2005: 270 & 2009: 271 /1964: 166). Οι υφές και οι ιδιότητες του δεξιού χεριού -αίφνης και σχεδόν αυτόματα- μεταβιβάζονται στο αριστερό χέρι, το οποίο τελικά, αποτελεί - επίσης και εξίσου- ένα μέρος του σώματος που αισθάνεται το άγγιγμα. Το αριστερό χέρι είναι ευαίσθητο στο να αγγίζεται και αυτή η ευαισθησία τού ανήκει (HuaIII/152 [145], §36). Το άγγιγμα του σώματός μας συνεπάγεται, κατ' αυτόν τον τρόπο, το αποκλειστικό προνόμιο του *διπλού αισθήματος* (double sensation, HuaIII/158 [150], §37). Εάν το ένα χέρι αγγίζει το άλλο, τότε το σώμα αντικειμενοποιεί -χουσερλιανά- τον εαυτό του μέσα από το φαινόμενο του *διπλού αισθήματος* και τη συνεχή διαδικασία απτικής μεταβίβασης αισθημάτων (Zahavi, 2010: 207). Το σώμα μας δεν εμφανίζεται ως απλό, ένυλο πράγμα φυσικής τάξης που συλλαμβάνεται «στη σφαίρα της κυριότητάς» μας (Körper) όπως ένα τραπέζι, αλλά με την καθοριστική συμβολή της αφής (HuaIII/152 [144-145], §36) δίδεται η ζωντάνια του σώματος και συγκροτείται ως το «μοναδικά διακεκριμένο» δικό μας αισθητό σώμα (Husserl, 2002: 141-142 / 1982: 97). Το σώμα γίνεται αντιληπτό ως ζων σώμα μέσω της αφής η οποία αφενός συμβάλλει στην αντίληψη του εξωτερικού σώματος, αφετέρου, με την μετατόπιση της προσοχής στο εσωτερικό του σώματος, συγκροτεί την αίσθηση του ιδιοσώματος. Ωστόσο, για τον Husserl και σε αντίθεση με τον Merleau-Ponty<sup>81</sup>, το φαινόμενο της *διπλής αίσθησης*<sup>82</sup> είναι ένα προνόμιο που αφορά αποκλειστικά την αφή και όχι την όραση, ακόμα και αν επιστρατεύσουμε το επιχείρημα του καθρέφτη. Όταν, για παράδειγμα, βλέπουμε τον εαυτό μας στον καθρέφτη, δεν βλέπουμε ένα

---

<sup>81</sup>Η Luce Irigaray κατηγορεί τον Merleau-Ponty για αφομοίωση της αφής στην όραση, ωστόσο αυτό που επιχειρεί ο Γάλλος φιλόσοφος είναι να επανασυλλάβει την όραση ως ένα είδος αφής χωρίς να την προτεραιοποιεί έναντι αυτής (Moran, 2015: 233).

<sup>82</sup>Για λόγους περαιτέρω μελέτης και πλουραλισμού, αξίζει να αναφέρουμε πως για τον Jean-Paul Sartre το φαινόμενο της *διπλής αίσθησης* δεν αποκαλύπτει κάτι ουσιώδες για τη σωματικότητα, αφού - όπως χαρακτηριστικά σημειώνει- μπορούμε να εξαφανίσουμε την αίσθηση πως το πόδι μας αγγίχθηκε από το δάχτυλο μουδιάζοντάς το με μια ένεση μορφίνης. Για τον Sartre αγγίζον και αγγιζόμενο αντανακλούν διαφορετικά «πεδία, ακοινώνητα μεταξύ τους» (Sartre, 2007: 491 / 2011: 437), θέση η οποία πηγάζει από τον διαχωρισμό που κάνει για το σώμα ανάμεσα στο πώς το βιώνω εγώ και στο πώς υπάρχει για εμένα μέσα από το βλέμμα του άλλου. Ο Sartre θέλει να δώσει προτεραιότητα όχι στα χέρια που αλληλοαγγίζονται, αλλά στο σώμα που αγγίζει ένα άλλο σώμα (Sartre, 2007: 569 / 2011: 501). Για τον Sartre ο άλλος διαπλέκεται εξ αρχής με το σώμα μας. Η συλλογιστική του δεν αναπτύσσεται γύρω από το πώς το σώμα βλέπει και αγγίζει, αλλά βασίζεται στο πώς το σώμα βλέπεται αγγίζεται από τους άλλους, καθώς αγγίζοντας τον άλλον συναντάμε, για τον φιλόσοφο, τον εαυτό μας (Sartre, 2007: 559 / 2011: 493).

μάτι που βλέπει, αλλά την αντανάκλασή του. Βλέπουμε, δηλαδή, ένα μάτι να βλέπει το μάτι ως εξωτερικός, τρίτος παρατηρητής<sup>83</sup>. Για τον Husserl, λοιπόν, το μάτι δεν γίνεται αντιληπτό ως βλέπον, με τρόπο ανάλογο με εκείνον που το χέρι γίνεται αντιληπτό ως αγγίζον. Στο πλαίσιο της συζήτησης για την *κιναισθησία*, ο Husserl σημειώνει πως δεν υπάρχουν οπτικές αισθήσεις συγκρίσιμες των απτικών (HuaIII/155-156 [147-148], §37) με αποτέλεσμα οι οπτικές εμπειρίες να μην εμφανίζονται ως εστιασμένες στο ζων σώμα μας, σε αντίθεση με τις απτικές αισθήσεις και τη -συνυφασμένη με αυτές- κίνηση (HuaVII/137 [162], §47). Μπορεί για τον φιλόσοφο η όραση και η αφή να συνυφαίνονται ως εμπειρίες προκειμένου να διαμορφώσουν ένα ενιαίο αντιληπτικό πεδίο, αφού «η γεωμετρικά δομημένη οπτική αντίληψη του ανθρώπινου υποκειμένου σχετίζεται στενά με την σωματικότητά του και τις κιναισθητικές του δυνατότητες» (Τερζόγλου, 2009: 34), ωστόσο κάθε παραλληλισμός μεταξύ τους καταρρέει, καθώς ο Husserl αρνείται να αντιληφθεί την όραση ως οιονεί αφή, ως αφή από απόσταση (HuaIII/152-159 [144-151], §36-§37). Για τον φιλόσοφο η *επ-αφή* και η *-ανήκουσα σε αυτήν- κιναισθησία* χαρακτηρίζονται από ένα είδος υπεροχής αναφορικά με τη συγκρότηση του σώματος σε ζων σώμα<sup>84</sup>. Στον βαθμό που «μπορώ πάντοτε μέσω του ενός χεριού να αντιληφθώ το άλλο ή μέσω ενός χεριού να αντιληφθώ ένα μάτι μου, όπου το λειτουργούν όργανο μπορεί να γίνει αντικείμενο και το αντικείμενο λειτουργούν όργανο» (Husserl, 2002: 142-143 / 1982: 97), ο Husserl αναγνωρίζει στην αφή μια εγγενή ανακλαστικότητα η οποία μας επιτρέπει να βιώσουμε το σώμα ως απτό αντικείμενο της φύσης, και ταυτόχρονα, ως ζων σώμα που λειτουργεί ως όργανο της αφής.

Στο παράδειγμα του Husserl για τα χέρια που αλληλοαγγίζονται φαίνεται να συγκεντρώνονται «ορισμένες συναρθρώσεις ανάμεσα στα πράγματα που έχουν ειπωθεί» τις οποίες μπορούμε «να τις ξαναβρούμε μόνο αν σκεφτούμε εξ υπαρχής» (Merleau-Ponty, 2005: 257 & 2009: 260 /1964: 160) το χουσερλιανό παράδειγμα ως

---

<sup>83</sup>Για τη διαφορά ανάμεσα στο πώς βλέπω με τα μάτια και πώς πιάνω με τα χέρια, δεδομένου πως και τα δύο ως όργανα ανήκουν στο σώμα, βλέπε: Heidegger, M. (2015). Σεμινάριο της 11<sup>ης</sup> και 14<sup>ης</sup> Μαΐου του 1965 στην κατοικία του Boss (B.). Στο M. Heidegger, *Σεμινάρια για ψυχιάτρους και ψυχοθεραπευτές. Τα σεμινάρια του Τσόλλικον*. Μέρος Α' (μτφ. Δ. Υφαντής), (σ.211-221). Αθήνα: Ροές. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1987).

<sup>84</sup>Η θεωρία του Husserl φαίνεται να επηρέασε άμεσα και καθοριστικά τον φοιτητή του David Katz στο Πανεπιστήμιο του Göttingen, ο οποίος έγραψε το 1925 μια λεπτομερή φαινομενολογική ανάλυση για την αφή και το άγγιγμα με τίτλο “Der Aufbau der Tastwelt” (μτφ: “The World of Touch”, 1989). Ο Katz, σε αντίθεση με τον δάσκαλό του, δεν ανέλυσε τι συμβαίνει όταν το ένα χέρι αγγίζει το άλλο, ωστόσο διαχώρισε την αίσθηση της δόνησης από εκείνη της πίεσης και επεσήμανε τη σπουδαιότητα και την αναγκαιότητα της *κίνησης* κατά το άγγιγμα, αναγνωρίζοντάς την ουσιαστικά ως το μέσο της αφής (Moran, 2015: 228).

πρότυπο της ενσώματης υποκειμενικότητας (Almog, 2016: 7) για να σχηματίσουμε μια νέα μορφή σκέψης από ό,τι σιωπηρά υπάρχει στη σκιά της ίδιας της σκέψης του φιλοσόφου. Ο Merleau-Ponty εντοπίζει στο παράδειγμα των χεριών<sup>85</sup> σπέρματα του *άσκεπτου* του Husserl «που είναι εξ ολοκλήρου δικό του και ωστόσο βγάζει σε κάτι άλλο» (Merleau-Ponty, 2005: 257 & 2009: 260 /1964: 160). Αυτό το *κάτι άλλο* υπερβαίνει τη χουσερλιανή φαινομενολογία. Στο «απώτατο βάθος του, έρημο κι αβοήθητο [...] προσμένει από μας βοήθεια» (Rilke, 2019: 96). Κορυφούμενο σε μια «οντολογική αποκατάσταση του αισθητού» (Merleau-Ponty, 2005: 270 & 2009: 271 /1964: 167) επεκτείνεται προς μια φιλοσοφία της οντολογίας της σάρκας, ακριβώς επειδή η εμπειρία του βιωμένου σώματος είναι *ήδη* μια εμπειρία σχεσιακότητας και αντιστρεψιμότητας (Merleau-Ponty, 1968: 142). Μια εμπειρία κατά την οποία το αισθανόμενο κατακλύζεται από το αισθητό και το αισθητό από το αισθανόμενο, καθώς το σώμα αποτελεί τον *αρμό* του κόσμου (Vasseleu, 1998: 27).

Τη στιγμή κατά την οποία το δεξί μας χέρι αγγίζει το αριστερό, «συνειδητοποιούμε ότι αυτό το χέρι είναι ταυτόχρονα «σάρκα», δηλαδή φορέας της αντίληψης, και «πράγμα», δηλαδή αντικείμενο της αντίληψης» (Κόντος, 2006). Καθώς τα χέρια κινούνται και αλληλοαγγίζονται, το αισθητό και το αισθανόμενο δεν είναι δύο εξωτερικοί όροι ο ένας απέναντι από τον άλλον (Merleau-Ponty, 2016: 371 / 2005: 248). Τα χέρια διαθέτουν κινητικές δυνατότητες οι οποίες τους επιτρέπουν να λειτουργούν ως όργανο αντιληπτικής εξερεύνησης και επιτελεστικής διερεύνησης (Streri, 2005: 326). Ωστόσο, τη στιγμή που αλληλοαγγίζονται, συνεργούν σε μια σχέση αμφίδρομης εναλλαγής και αντιστρεψιμότητας μεταξύ αισθανόμενου και αισθητού κατά την οποία αποκτούμε μιαν αίσθηση αυτεπίγνωσης. Χάρη στην ενότητα του σώματος τα χέρια βρίσκουν εκ νέου τη θέση τους ανάμεσα σε όσα αγγίζουν, αποκαλύπτοντάς μας πως *δεν είμαστε εμείς που αγγίζουμε αλλά το ίδιο μας το σώμα* (Merleau-Ponty, 2016: 533 / 2005: 369). Τα χέρια που αλληλοαγγίζονται ανήκουν στο δικό μας σώμα το οποίο δεν θα άγγιζε και δεν θα έβλεπε τίποτε αν *το ίδιο* δεν ήταν *ευαίσθητο για τον εαυτό του*: ικανό, δηλαδή, να βλέπει και να αγγίζει τον εαυτό του (Merleau-Ponty, 1968: 133 & 2009: 31, 271 /1964: 16, 167).

---

<sup>85</sup>Η πρώτη αναφορά του Merleau-Ponty στο παράδειγμα των χεριών που αλληλοαγγίζονται εντοπίζεται στη *Φαινομενολογία της Αντίληψης* (2016: 178 / 2005: 105), ενώ η δεύτερη αναφορά γίνεται στο *Το Ορατό και το Αόρατο* (1968: 137).

### 5.6.1 Απρόσμενες σχέσεις

Το σώμα μας ως ορών και ορατό, αγγίζων και αγγιζόμενο, συνιστά ταυτόχρονα υποκείμενο και αντικείμενο των ενεργημάτων της όρασης και της αφής. Υπάρχει μια «αμοιβαία εισχώρηση και διαπλοκή» (Merleau-Ponty, 1968: 138) του οπτικού στο απτικό και του απτικού στο οπτικό, καθώς ανήκουν στο ίδιο σώμα του οποίου ο διφυής χαρακτήρας φέρνει στο φως απρόσμενες σχέσεις. Το σώμα βλέπει και αγγίζει τον εαυτό του, την ίδια στιγμή που αντιλαμβάνεται τον εαυτό του να βλέπει και να βλέπεται, να αγγίζει και να αγγίζεται. Το σώμα «αγγίζοντας αγγίζει τον ίδιο τον εαυτό του· είναι ορατό και αισθητό για τον ίδιο τον εαυτό του» (Merleau-Ponty, 1991: 67). Ωστόσο «όσα λέγονται για το σώμα που αισθάνεται τον εαυτό του, έχουν απήχηση σε ολόκληρο το αισθητό του οποίου το ίδιο είναι μέρος, και στον κόσμο» (Merleau-Ponty, 1968: 182). Ο -περιέχων το σώμα- κόσμος εισχωρεί στο σώμα μέσω των αισθήσεων κάθε φορά που το -εισδύων στον κόσμο- σώμα διεκδικεί έναν δυναμικό τρόπο πλέξης στο υφαντό του κόσμου. Η θεώρηση αυτή οδήγησε τον Γάλλο φιλόσοφο στη σύλληψη των εννοιών του *χιάσματος* και της *σάρκας* οι οποίες εκφράζουν, τις διασταυρούμενες διεργασίες ανταλλαγών ανάμεσα στο σώμα και τον κόσμο που φανερώνουν την αδιάσπαστη ενότητά τους, και συναφώς την καταγωγική συγγένεια μεταξύ αισθητήριου σώματος και αισθητών πραγμάτων που υποδηλώνει την οντολογική συνάφειά τους με τον ίδιο τον κόσμο. Η *σάρκα* προσδιορίζεται «ως το συγκεκριμένο έμβλημα ενός γενικού τρόπου της ύπαρξης» (Merleau-Ponty, 1968: 194) και χρησιμοποιείται από τον Γάλλο φιλόσοφο «ως εφαλτήριο [...] για να θεμελιώσει μια φιλοσοφία που προσβλέπει στην επαφή [μας με τον κόσμο] και όχι στην καθυπόταξή του» (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 295). Εκφράζοντας την αμοιβαία εισχώρηση του σώματος στον κόσμο και την αμφισημία των μεταξύ τους ορίων, η έννοια της σάρκας καταδεικνύει την ανοιχτότητα του Είναι σε απεριόριστες διαστάσεις, απροσδόκητες τροπές, ποικίλες εκφάνσεις και πολλαπλές εκφράσεις του κόσμου. Όταν ξαναβρίσκουμε τον κόσμο *όπως είναι*, πάνω στο σώμα, μέσα στα χέρια και τα μάτια μας, οι αισθήσεις έχουν *ήδη* προηγηθεί μέσα στον κόσμο που εκδιπλώνουν (Merleau-Ponty, 1968: 123). Αυτό, σύμφωνα με τον Γάλλο φιλόσοφο, συμβαίνει επειδή στο διφυούς χαρακτήρα σώμα μας, εσωτερικό και εξωτερικό καθίστανται επικαλυπτόμενα και μη συγχωνεύσιμα «έτσι ώστε να πούμε ότι τα πράγματα περνούν μέσα μας όπως και εμείς στα πράγματα» (Merleau-Ponty, 1968: 123). Πράγματα τα οποία δεν υπάρχουν πια καθ' εαυτά, αφού δεν διαχωρίζονται από

τον απροσδιόριστο τρόπο με τον οποίο μας εμφανίζονται, αλλά είναι από κοινού με το σώμα: *μας γνωρίζουν από μέσα* (Merleau-Ponty, 1991: 35, 2004: 94, 101). Στο πλαίσιο αυτό «η σχέση εσωτερικότητας και εξωτερικότητας εξετάζεται σε μια οπτική που αναδεικνύει τον πρωταγωνιστικό ρόλο του σώματος» (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2018: 152), στο φως της οποίας δεν υπάρχει αυστηρή οριοθέτηση. Η διάκριση υποκειμένου-αντικειμένου αίρεται όχι μόνο στο σώμα, αλλά και στο ίδιο το πράγμα το οποίο «συνιστά τον πόλο των επιχειρήσεων του σώματος [...] και άρα είναι μπλεγμένο στον ίδιο αποβλεπτικό ιστό με το σώμα» (Merleau-Ponty 2005: 271 & 2009: 271 / 1964: 166). Φτιαγμένα από την ίδια *στόφα*, το σώμα βλέπει και αγγίζει τα πράγματα, ενώ συγχρόνως βλέπεται και αγγίζεται από αυτά (Merleau-Ponty, 1991: 69). Ο ζωγράφος 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*. Βιωμένα και διαρκώς ανθρωποποιούμενα σχετίζονται μαζί μας σε μια αμοιβαία, ισότιμη, συνεχώς διασταυρούμενη και αμφίδρομη διεργασία κατά την οποία μας παρέχουν υπόσταση. Η σχεσιακότητα αυτή τείνει να γίνει καθολική αρχή της *γ-ενικής*, ενσώματης ύπαρξης και εμπλοκής μας στον κόσμο, αφού «καθώς βρίσκομαι ανάμεσά τους, επικοινωνούν και εκείνα μέσα από εμένα ως αισθανόμενο» (Merleau-Ponty, 1968: 153). Σαν τη φηγό, την ιερή βελανιδιά του μαντείου της αρχαίας Δωδώνης στη στενή κοιλάδα ανατολικά του όρους Τόμαρος, όπου οι μάντιες χρησιμοδοτούσαν ακούγοντας το θρόισμα των φύλλων της ως οιονεί ψίθυρο.

### **5.7 Ο ενδιάμεσος χώρος μεταξύ όρασης και αφής**

Ο Merleau-Ponty εντοπίζει στο παράδειγμα των χεριών που αλληλοαγγίζονται μία ακόμη αντιστρεψιμότητα: αυτή μεταξύ ορατού και απτού, καθώς «το ορατό [...] ανήκει στην αφή ούτε περισσότερο ούτε λιγότερο από όσο ανήκουν οι “απτικές ιδιότητες”» (Merleau-Ponty, 1968: 134, 142-143). Καθώς αγγίζουμε το ορατό χέρι βλέπουμε στο χέρι που αγγίζει το ορατό. Μερλεποντιανά, τα οπτικά «δεδομένα» μάς εμφανίζονται μόνο δια της απτικότητάς τους και αντιστρόφως, τα απτικά «δεδομένα» μάς εμφανίζονται διαμέσου της οπτικής τους αίσθησης, ακριβώς επειδή το ορατό και

το απτό δεν είναι -και δεν θα μπορούσε ποτέ να είναι- *εξ ολοκλήρου* (Merleau-Ponty, 2016: 270 / 2005: 174). Για τον Merleau-Ponty το ορατό ενέχεται στο απτό και το απτό εγγράφεται στο ορατό συνυπάρχοντας στο σώμα σαν δυο *ευάρμοστα μέρη ενός πορτοκαλιού* (Merleau-Ponty, 1968: 133). Η ευαισθησία των πραγμάτων, η ορατότητα της αφής και η απτικότητα της όρασης ανήκουν μερλωποντιανά στην *ψηλάφηση*, όχι αυστηρά και μόνο με την έννοια του αγγίγματος και των απτικών ιδιοτήτων, αλλά και ως *ψηλάφηση με το βλέμμα*, καθώς ο τρόπος που βλέπουμε είναι ένα είδος αγγίγματος (Merleau-Ponty, 1968: 133). Ο Merleau-Ponty φαίνεται να κινείται σε έναν ενδιάμεσο χώρο μεταξύ όρασης και αφής, εκεί όπου κάθε εμπειρία είναι μια εμπειρία της *επ-αφής*, όχι υπό την αυστηρή έννοια ενός απευθείας αγγίγματος, αλλά ως συνύφανση αισθανόμενου-αισθητού. Στο πλαίσιο αυτό, η αντιστρεψιμότητα των αισθήσεων είναι *πάντοτε επικείμενη* (Merleau-Ponty, 1968: 147), σαν αναγγελία ενός *ανέγγιχτου* και ενός *αόρατου* που μας περιβάλλει «ως αίσθηση και ως ευαισθησία» (Carman, 2008: 132). Το *ανέγγιχτο* και το *αόρατο* δεν ανάγονται στο επίπεδο του μη αισθητού ή του μη υπαρκτού ως αντιθετικοί -προς το απτό και το ορατό- όροι, αλλά αποτελούν μια μη πρωταρχικά αναγνωρίσιμη *μυστική όψη* που ενέχεται στο απτό και ορατό (Merleau-Ponty, 1968: 215). Ο Γάλλος φιλόσοφος σημειώνει πως «αυτό που είναι ανοιχτό με την αντιστρεψιμότητα του ορατού και του απτού είναι [...] ένα φερόμενο στοιχείο από το ορατό και το απτό, το οποίο εκτείνεται πολύ πιο πέρα από τα πράγματα που αγγίζω και βλέπω τώρα» (Merleau-Ponty, 1968: 142-143). Αυτό το *στοιχείο* εγγράφεται ως λανθάνουσα μορφή στην επιφάνεια του απτού και του ορατού παραπέμποντας σε ένα βάθος πέρα από την επιφάνεια. Είναι η αθέατη -μα πάντοτε παρούσα- σχέση μας με τα πράγματα και τον κόσμο, ως «η αστραπιαία πιστοποίηση εδώ και τώρα ενός ανεξάντλητου πλούτου, ότι τα πράγματα είναι μπροστά μας μισάνοιχτα και μόνο, αποκαλυμμένα αλλά και κρυμμένα» (Merleau-Ponty, 2005: 272 & 2009: 272 / 1964: 167). Είναι το *ανέγγιχτο* και το *αόρατο* που μας τυλίγουν ως *βάθος ανεξάντλητο* (Merleau-Ponty, 1968: 136, 143). Στα γόνιμα αυτά τενάγη της μερλωποντιανής σκέψης ο φιλόσοφος μας καλεί να εντοπίσουμε στην *απόσταση* της όρασης την *εγγύτητα* της αφής, προκειμένου να επιστρέψουμε σε ένα *βάθος* που δεν θα εξαντλείται σε αντιληπτικά δεδομένα ή αισθητηριακές εντυπώσεις, αλλά θα είναι η ίδια η απόσταση ριζωμένη στην εγγύτητα. (Merleau-Ponty, 1968: 83, 128). Σε μια διαλεκτική αιώρηση ανάμεσα στην *απόσταση* και την *εγγύτητα*, η μελέτη της αφής μας οδηγεί να κατανοήσουμε την *πυκνότητα* της σωματικής μας ύπαρξης ως την ίδια την πρόσβαση στο *βάθος* του κόσμου (Luoto,

2018: 113). Άλλωστε «το ασύμπτωτο μεταξύ τού *αγγίζειν* και του *αγγίζεσθαι* γεμίζει από (αυτό καθαυτό) το σώμα και, από κοινού, από τον κόσμο: από το σώμα που [για να γεμίσει το κενό] καθίσταται στιγμιαία κόσμος, από τον κόσμο που [για να γεμίσει το κενό] καθίσταται σώμα [που έχει γίνει κόσμος]. Το σώμα, κατά κυριολεξία, *είναι* το ζωντανό ενδιάμεσο» (Μαρκουλάτος, 2018: 208).

## Κεφάλαιο VI

### Απτικότητα και φωτογραφία: μια υβριδική πρακτική

Χρόνια συλλέγω παλιές φωτογραφίες, αρνητικά από φιλμ και γυάλινες πλάκες αγνώστων φωτογράφων. Σαν άλλη Σιγκάλ,<sup>86</sup> μ' έναν παράξενο τρόπο, η αποστολή μου «συνίσταται όχι τόσο στο να σώσω όλα τα πράγματα απ' τον κατακλυσμό, όσο, αντιθέτως, να τα βυθίσω σ' ένα πιο βαθύ κατακλυσμό» (Blanchot, 2017: 216), ακριβώς επειδή το νόημα και η σημασία τους -για εμένα- δεν εξαντλείται στη σπανιότητα τους, αλλά αφορά πρωτίστως την υλικότητα και τη *σπασμωδική ομορφιά* τους (Breton, 1990: 14). Μια υλικότητα η οποία -πέρα από την πλαστικότητα των φωτογραφιών ως χημικών κοιτασμάτων στο χαρτί, καθώς και των τρόπων παρουσίασής τους σε άλμπουμ ή κορνίζες- αφορά εξίσου τα φυσικά ίχνη του χρόνου και τα απτά σημάδια χρήσης τους (Edwards & Hart, 2005: 1). Όπως γράφει ο Maurice Blanchot, σώζω τα πράγματα διανοίγοντάς τους πρόσβαση στο αόρατο, σώζοντας παρομοίως -τρόπον τινά- και τον εαυτό μου (Blanchot, 2017: 232).

Μέσα στην περίοδο της καραντίνας περιήλθε στη συλλογή μου ένα πλούσιο φωτογραφικό υλικό από αρνητικά Kodak 120mm διαστάσεων 6x9. Το αίτημα διατήρησης των αρνητικών αυτών, καθώς και η πιεστική ανάγκη που το συνόδευε, αποτυπώθηκε από τους υπεύθυνους του εργαστηρίου εμφάνισης στο πίσω μέρος του φακέλου που περιείχε τα αρνητικά<sup>87</sup>. Χωρίς χρονολογία ή άλλα στοιχεία που να αφορούν στα πρόσωπα, με μόνες πληροφορίες τα στοιχεία του εργαστηρίου όπου εμφανίστηκαν<sup>88</sup>, το υλικό αυτό, ίσως, είναι για τους περισσότερους μια φευγαλέα ματιά στην αμερικανική μεσοαστική ζωή μιας οικογένειας, πιθανά, των δεκαετιών 1950-1960. Ωστόσο, αρνούμενα πεισματικά να χωρέσουν στις αναμενόμενες αφηγήσεις, τα αρνητικά αυτά εμφανίστηκαν -παρά τη θέλησή μου- ως κάτι απτικό<sup>89</sup> προ(σ)καλώντας με να διερευνήσω τον τρόπο με τον οποίο αναδύονται μερικές από τις -ως τώρα- αόρατες, κρυφές και κρυμμένες όψεις τους.

---

<sup>86</sup> Η εικοσάχρονη γυναίκα που επέλεξε να έχει μαζί του στην Κιβωτό ο Νώε για να τεκνοποιήσει τις επόμενες γενιές των ανθρώπων μετά τον κατακλυσμό.

<sup>87</sup> Έν είδει ευαγγελικής προτροπής ο φάκελος γράφει: “*preserve your negatives for future printings, they may be valuable in years to come*”.

<sup>88</sup> Fountain Photo Service (established 1897). Certified Member of Master Photo Finishers of America. 483 Main Street. Middletown, Connecticut.

<sup>89</sup> Σαν παιδική ανάμνηση της μυρωδιάς ενός παλιού ντουλαπιού που ανοίγει.



Παρόλο που οι περισσότερες φωτογραφίες είναι θετικές εκτυπώσεις από αρνητικό, τα αρνητικά σπάνια μελετώνται εκτενώς ενώ, συχνά, θεωρούνται από κριτικούς και μελετητές ως δευτερεύουσες οντότητες, καθώς η σύντομη ιστορία τους δεν αφορά τα αρνητικά καθαυτά αλλά τις φωτογραφικές αναπαραγωγές που προκύπτουν από αυτά. (Batchen, 2021: 3). Σε ένα από τα επιδραστικότερα άρθρα της Rosalind Krauss για τη φωτογραφία, υπονοείται η άμεση δεικτική (indexical) σύνδεση μεταξύ του κόσμου και της φωτογραφίας ως θετικής εκτύπωσης, χωρίς να αναφέρεται το αρνητικό από το οποίο προέρχεται αυτή η εκτύπωση. Χαρακτηριστικά γράφεται πως «η φωτογραφία είναι ένα αποτύπωμα ή μια μεταφορά από το πραγματικό ένα φωτοχημικά επεξεργασμένο ίχνος που συνδέεται αιτιωδώς με το πράγμα του κόσμου στο οποίο αναφέρεται, όπως συμβαίνει με τα δακτυλικά αποτυπώματα [...] ή τα δαχτυλίδια νερού που αφήνουν τα κρύα ποτήρια σε ένα τραπέζι» (Krauss, 1981: 26). Στο πλαίσιο αυτής της συζήτησης έχει, επίσης, ενδιαφέρον να σημειώσουμε πως στη βιβλιοθήκη του Βασιλικού Ινστιτούτου στο Λονδίνο -στις 25 Ιανουαρίου 1839- ο Άγγλος εφευρέτης της φωτογραφίας William Henry Fox Talbot, έστησε την πρώτη του φωτογραφική έκθεση μόνο με αρνητικά (Batchen, 2021: 21). Τα τελευταία χρόνια αρκετοί έμποροι τέχνης έχουν εκθέσει -ως αυτόνομα έργα- τα αρνητικά Γερμανών φωτογράφων που σχετίστηκαν με το κίνημα της Υποκειμενικής Φωτογραφίας (Subjective Fotografie) και οι οποίοι τις δεκαετίες 1940-1950 έριχναν χημικά στα αρνητικά τους προκειμένου να προκαλέσουν απρόβλεπτα αποτελέσματα στα τελικά τυπώματα (Batchen, 2021: 330). Οι διαπιστώσεις αυτές καθόρισαν την απόφασή μου να εμπλακώ ενεργά με τα αρνητικά σε μια προσπάθεια εκ νέου ανάληψής τους όχι ως *μαρτυρικών λειψάνων* (Batchen, 2021: 113), αλλά ως βασικού συστατικού του φωτογραφικού μέσου, και μορφής ύπαρξης που *εγκαινιάζει έναν κόσμο διακορεύοντας την πληρότητά του* (Merleau-Ponty, 1992: 75, 143).

Αδιαμφισβήτητα τα αρνητικά είναι «το πιο ζωτικό, αλλά και το πιο ευάλωτο στοιχείο της φωτογραφίας», αφού «οποιαδήποτε τονική τους παραλλαγή είναι μια χημική, και επομένως άμεσα φυσική, απόκριση στο φως» (Batchen, 2021: 32, 3). Ως *ίχνη φωτός* προκύπτουν από «τη συμβιωτική σχέση μεταξύ υλικού, περιεχομένου και πλαισίου» κατά τη φωτογραφική πρακτική (Sassoon, 2005: 199). Ως ενυπάρχουσα στον κόσμο δυνατότητα έκφρασης τα αρνητικά συμμετέχουν ενεργά σε κάθε νέα διαδικασία που τα προϋποθέτει. Γίνονται, έτσι, αναπόσπαστο μέρος της πέρα και έξω

από κάθε μονοσήμαντη αναπαράσταση. Η συνθήκη αυτή επιτρέπει στα αρνητικά να παραμένουν ανοιχτά στην πολλαπλότητα των ερμηνειών τους (Rubinstein, 2023: 72-73), καθώς δεν υπάρχει ένα απόλυτο νόημα το οποίο οφείλουμε να αποκαλύψουμε. Η ροπή τους «προς τη δημιουργική τους σύλληψη συναρτάται άμεσα με την υπερβατικότητα τους, καθώς η υπερβατικότητα του αντικειμένου, δηλαδή η ιδιότητα του, διαθέτει κρυμμένες όψεις και πτυχές που μένουν να αναφανούν σε μελλοντικές εμφανίσεις, τροφοδοτεί και προκαλεί κάθε δημιουργικό ενέργημα» (Πολλάτος, 2016: 176). Το γεγονός αυτό μας υπαγορεύει να μεταχειριστούμε τα αρνητικά όχι ως πράγμα, αλλά ως *διάσταση* προκειμένου να εισχωρήσουμε στην καρδιά του φωτογραφημένου κόσμου. Στο πλαίσιο αυτό, καθώς μοιραζόμαστε μαζί τους την ίδια μας την ύπαρξη σε έναν κόσμο ο οποίος -ταυτόχρονα- παραπέμπει στον *από κοινού* κόσμο μας (Merleau-Ponty, 1968: 223), αυτό που επιχειρείται είναι η διάνοιξη νέων οριζόντων, προοπτικών και διαστάσεων στην κατεύθυνση της ανασυγκρότησης ενός ήδη φωτογραφημένου κόσμου μέσα από υβριδικές πρακτικές στον σκοτεινό θάλαμο. Τα ίδια τα αρνητικά μάς υπαγορεύουν τη συνθήκη αρτίωσής τους σε φωτογραφικό τύπωμα μέσα από «την εγκατάλειψη της υποταγής στην πραγματικότητα για τη δημιουργία ενός αυτόνομου κόσμου μορφών και νοημάτων» (Πολλάτος, 2016: 40). Υπό αυτό το πρίσμα, η δυνατότητα αναπαραγωγής νέων τυπωμάτων από τα υπάρχοντα αρνητικά δεν πρέπει να νοείται ως αντιγραφή ή διπλότυπο, αλλά ως «μια αυτόνομη διαφορά που αναδύεται παράλληλα με την αναπαράσταση» (Rubinstein, 2023: 74).

Ως «δυναμικές οντότητες επιδεκτικές πολλαπλών ερμηνειών και σημασιοδοτήσεων» (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 204) τα αρνητικά φαίνεται πως διαθέτουν ένα διττό, και μάλλον οξύμωρο, χαρακτήρα. Από τη μία προσφέρουν «την υπόσχεση της αθανασίας» αποτελώντας το «πραγματικό θραύσμα ενός σώματος» που έχει απομείνει από μian ολότητα η οποία, πλέον, απουσιάζει (Cadava & Cortés-Rocca, 2006: 20, 18). Από την άλλη, διατηρούν μια «υπαρξιακή σχέση με το φωτογραφημένο θέμα [...] στον απόηχο της εξαφάνισής του» σηματοδοτώντας, ταυτόχρονα, τον μη ανακτήσιμο χρόνο κάθε απώλειας (Cadava & Cortés-Rocca, 2006: 19). Η αξία των αρνητικών έγκειται στη διάρρηξη του *τώρα* όπως το γνωρίζουμε, προβάλλοντας ταυτόχρονα το *παρελθόν* και το *επικείμενο*, καθώς είναι αυτά που μας ζητούν να αναμετρηθούμε με το συντριπτικό «κενό μέλλον στο οποίο θα έχουμε ξεχαστεί» (Batchen, 2004: 98). Στο πλαίσιο της διατριβής, τα αρνητικά

παρουσιάζονται προοπτικά ως κάτι *περισσότερο* από αυτό που βλέπουμε, επειδή «η αντιληπτική τους προσέγγιση συνδέει πάντοτε την παρουσία τους με μια διάσταση απουσίας» (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 99), εξοικειώνοντάς μας με τη θνητότητα και τη φθορά ως ασκούμενες εκδοχές του ανθρώπινου νοήματος. Με έναν τρόπο, σε αυτά υπάρχει μια απώλεια που ανήκει σε όλες και όλους μας. Μπορεί ό,τι φωτογραφήθηκε -κάποτε- να απουσιάζει σήμερα, αλλά ακριβώς κατά την απουσία του αναδεικνύεται το *υπόλοιπο της παρουσίας* ως απερίσταλη στιγμή φαινομενικότητας. Δουλεύοντας μαζί τους στον σκοτεινό θάλαμο επενδύουμε τον εαυτό μας στο αναπόφευκτο του θανάτου, ακριβώς επειδή -εκ γενετής- ο θάνατος είναι η μεγαλύτερή μας ελπίδα να είμαστε άνθρωποι (Blanchot, 2003: 53). Δεν αντιλαμβανόμαστε απλώς την απουσία των προσώπων ως *απουσία παρόντων*, αλλά βιώνουμε την ίδια αυτή απουσία ως *παρουσία εν απουσία*.

Καθένα από αυτά τα αρνητικά αποτελεί τη ληξιαρχική πράξη γέννησης ενός σώματος που αστράφτει σε ένα φόντο με *μεταθανάτια ειρωνεία* (Sontag, 1993: 74 / 2005: 54). Σε κάθε αρνητικό τα φωτογραφημένα -με σάρκα και οστά- σώματα (απ)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 & Lomax, 2005: 58). Η οικογένεια αυτή φωτογραφήθηκε προσδοκώντας σε ένα μέλλον το οποίο διαμορφώθηκε ως ελπίδα πριν γίνει *ήδη* παρελθόν. Ίσως, κάποτε, αυτοί οι άνθρωποι να έζησαν ως πορträιτα σε κάδρα τα οποία με τον πρώτο σεισμό έπεσαν αφήνοντας στον -από χρόνια βαμμένο- τοίχο το ορθογώνιο σημάδι τους ως δείγμα απουσίας. Πλέον ως *αιώνιοι παραθεριστές σε τόπο αναψύξεως* -όπως έχει γράψει η Παυλίνα Παμπούδη- διαθέτουν στην υπερβατική τους διάσταση το υπαινικτικά αόρατο που τους περιβάλλει, αφήνοντας την -οντολογικού, πια, χαρακτήρα- μορφή τους να μας σιγοψιθυρίσει όσα μας αφορούν και μας πλάθουν με εκείνον τον *λυρισμό της ύπαρξης που πάντα ξαναρχίζει* (Merleau-Ponty, 1991: 43). Διαθέτοντας ένα είδος αφηγηματικής φόρτισης, τα αρνητικά αυτά παραμένουν -ως οφείλουν- ανοιχτά στις αόρατες διαστάσεις του αισθητού.

Στο πλαίσιο αυτό τα αρνητικά λειτούργησαν -για εμένα- ως βιωματικά σημεία αναφοράς, καθώς με βοήθησαν να ανασυγκροτήσω οπτικά -και ως έναν βαθμό- την καθημερινότητα των ανθρώπων μιας εποχής κατά την οποία ο παππούς μου Πολυχρόνης θα ξεκινούσε από το μικρό, ορεινό χωριό του *εκείνο* το ταξίδι για τα ξένα

με το ατιμόπλοιοιον “PATRIS”. Στην προσπάθειά τους να φτάσουν την αρτιωτική δίνη του ανασκαφικού βιώματος μιας οικογενειακής μνήμης -όχι ως ό,τι θυμάμαι αλλά ως διαδικασία του να θυμάμαι- τα αρνητικά αυτά δεν περιορίστηκαν ούτε εξαντλήθηκαν στο οπτικό τους περιεχόμενο. Μοιάζουν με «παρουσίες που κατοικούν τον κόσμο σαν άνθρωποι» (Olin, 2012: 12) και οι οποίες ιστορούν εκ μέρους της οικογένειάς μου μια ζωή που δεν ζήσαμε, επικυρώνοντας ταυτόχρονα -με ανομολόγητους και βαθιά περίπλοκους τρόπους- ένα διαγενεακό τραύμα για εκείνο το ταξίδι που -τελικά- δεν έγινε ποτέ.

Φαινομενολογικά, η αδιάσειστη -σχεδόν αναμφισβήτητη- παρουσία και η διαρκής απουσία που κατοικούν (σ)τα αρνητικά γίνονται αισθητές στη σωματικότητά μας καθιστώντας το ενέργημα της αντίληψης μια παράδοξη συνθήκη, παράλληλα, εμμένειας και υπερβατικότητας. Αν φέρω κοντά μου κάθε αρνητικό τοποθετώντας το πίσω από μια λούπα κόντρα στο φως, ή το στριφογυρίσω στα δάχτυλά μου προκειμένου να το δω καλύτερα, «αυτό συμβαίνει επειδή κάθε στάση του σώματός μου είναι διαμιάς για μένα δύναμη ενός ορισμένου θεάματος, επειδή κάθε θέαμα είναι για μένα αυτό που είναι σε μια ορισμένη κιναισθητική κατάσταση, επειδή [...] το σώμα μου στέκεται μονίμως μπροστά στα πράγματα προκειμένου να τα αντιληφθεί και αντιστρόφως οι εμφανίσεις εμπερικλείονται πάντα για μένα σε μια ορισμένη σωματική στάση» (Merleau-Ponty, 2016: 513 / 2005: 353). Στον σκοτεινό θάλαμο τα αρνητικά συγκεντρώνουν στο σώμα μας όλη την ακτινοβολία τους με τρόπο που γινόμαστε βλέμμα για αυτό το φως και αφή για τον κόσμο (Merleau-Ponty, 2016: 728 / 2005: 512). Ο φωτογραφημένος κόσμος των αρνητικών γίνεται, έτσι, «μια εκφραστική ενότητα που μπορούμε να μάθουμε να τη γνωρίζουμε μόνο αν την επωμιστούμε», καθώς «κάθε εξωτερική αντίληψη είναι αμέσως συνώνυμη με μια ορισμένη αντίληψη του σώματός μου» (Merleau-Ponty, 2016: 358 / 2005: 239). Η ενσώματη παρουσία μας στον κόσμο είναι η συνθήκη δυνατότητας του φωτογραφημένου κόσμου να υπάρξει. Υπό μια έννοια, η δική μου ενσώματη παρουσία στον κόσμο -ως το υπόβαθρο της δημιουργικής και εκφραστικής μου εμπειρίας- είναι η συνθήκη εκπλήρωσης του πόθου για εκείνο το ταξίδι, μέσα από τον φωτογραφημένο κόσμο των αρνητικών.

Υπό αυτό το πρίσμα προκύπτουν συνθέσεις ως νέες μορφές ικανές να εκφράσουν αυτό που λείπει από τον κόσμο στον βαθμό που αυτό συνιστά έκφραση του ήδη υπάρχοντος νοήματος του κόσμου. Δεν έχει σημασία να αναρωτιόμαστε τι είναι αυτό

που προϋπάρχει στον κόσμο και τι είναι αυτό που εμείς συμπληρώνουμε σε αυτόν, διότι αυτό που -τελικά- συμβαίνει είναι πως η πραγματικότητα στη νέα της εκδοχή, ως σύνθεση αρνητικών, συμπληρώνει τον ίδιο της τον εαυτό με αυτό που ήδη περιέχει, δηλαδή τα αρνητικά, συνεισφέροντας -τελικά- στον γόνιμο εμπλουτισμό του κόσμου με τα φωτογραφικά τυπώματα ως οιονεί φωτογραφίες στο προσωπικό, οικογενειακό άλμπουμ.

Εμπνεόμενη από πρωτοποριακές προσεγγίσεις και πειραματικές τεχνικές καλλιτεχνών οι οποίοι με την παρουσία και το έργο τους συνέβαλαν στην εξέλιξη της ιστορίας της φωτογραφίας<sup>90</sup>, αποφάσισα να τοποθετήσω το ένα αρνητικό πάνω στο άλλο για τη δημιουργία πολλαπλών εκθέσεων, σε μια προσπάθεια να δείξω ότι το ορατό είναι ταγμένο στο απτό και κάθε απτό λειτουργεί -κατά κάποιον τρόπο- ως αρχέτυπο για το ορατό. Στο πλαίσιο αυτό, η επιλογή να τοποθετήσω το ένα αρνητικό πάνω στο άλλο προσεγγίζει την παράδοση διευθέτησης της κίνησης εν στάσει. Οι συνθέσεις καταλήγουν να είναι ένα έργο που ηρεμεί στον εαυτό του διατηρώντας μια δυναμική σχέση με το πραγματικό. Η θέση και το μέγεθος των σωμάτων δεν συμβαδίζουν με τη γεωμετρική λογική της θέσης και του μεγέθους τους στον χώρο. Μέσω αυτής της εσωτερικής δυσαρμονίας και παρέκκλισης, αυτό που, τελικά, δρασκελίζει τη διάρκεια είναι το ίδιο το σώμα, όπως τα άλογα του Géricault, αφού η κίνησή του προοικονομείται ως δόνηση που επωμίζεται ενεργητικά τον χώρο και τον χρόνο στο φωτογραφικό τύπωμα. Άλλωστε, η δυσαρμονία και η παρέκκλιση είναι η έκφραση του ήδη υπάρχοντος και, για αυτό, αποτελούν τον όρο ανάδυσης και εμφάνισης κάθε μορφής των συνθέσεων. Το περιεχόμενο των συνθέσεων δομείται σύμφωνα με τις αρχές της αντίθεσης, της μη-αναμενόμενης διάταξης και των έντονων αποκλίσεων στην κλίμακα ώστε να αποτελέσουν τόσο αυτόνομα παραστατικά στοιχεία όσο και πυρηνικά μέλη ενός νέου σώματος-οργανισμού. Συμπληρωματικά, η επιλογή να τοποθετήσω το ένα αρνητικό πάνω στο άλλο «είναι διαδικασία που ουσιαστικά αφορά τη σχέση μεταξύ του όλου και των μερών. Αυτή η σχέση είναι από

---

<sup>90</sup> Ο Heinz Hajek-Halke (1898-1983) με τις φωτογραφικές του διαστρεβλώσεις, ο Maurice Tabard (1897-1984) με τις ονειρικές του διπλοεκθέσεις και solarization, ο Clarence John Laughlin (1905-1985) με τις -γεμάτες συμβολισμό- μυστηριώδεις και ατμοσφαιρικές εικόνες του από τα παλιά αρχοντικά, ερειπωμένα σπίτια και τοπία της Νέας Ορλεάνης, ο Frederick Sommer (1905-1999) με τις αιγιματικές του εικόνες για το πού μπορεί -τελικά- να κρύβεται η ομορφιά, ο Miroslav Tichý (1926-2011) με την ιδιόμορφη, πρωτότυπη και μοναδική προσέγγισή του στη φωτογραφία, καθώς και ο Jerry Uelsmann (1934-2022) με τις μοναδικές, παράδοξες, αλληγορικές και σουρεαλιστικές του συνθέσεις μέσα από το επιμελές και χειροποίητο κολάζ αρνητικών.

μόνη της ένα γίνεσθαι και δεν μπορεί να αναχθεί αφαιρετικά ούτε στο ένα ούτε στο άλλο στοιχείο. Αυτό που θα μπορούσε να αποκληθεί ολότητα στο έργο [...] δεν είναι η δομή που ενσωματώνει και ενοποιεί όλα τα μέρη του. Λόγω των ενεργών εσωτερικών του τάσεων παραμένει [...] κάτι που εξακολουθεί να παράγεται. Αλλά και τα μέρη του έργου δεν είναι δεδομένα, όπως, σχεδόν αναπόφευκτα, τα παρερμηνεύει η ανάλυση: είναι μάλλον δυναμικά πεδία που οδηγούν προς το όλον, ταυτόχρονα όμως, από ανάγκη, είναι προκαθορισμένα από αυτό» (Adorno, 2000: 304).

Εμπνεόμενη, επίσης, τόσο από το έργο του Γάλλου φωτογράφου και καλλιτέχνη Raoul Ubac (1910-1985) ο οποίος -αντικατοπτρίζοντας την επιρροή του σουρεαλιστικού κινήματος- χρησιμοποίησε διάφορες τεχνικές με έντονο το στοιχείο της παραμόρφωσης προκειμένου να δημιουργήσει αινιγματικές, μυστηριώδεις και ονειρικές συνθέσεις όπως η *La Nébuleuse* (1939), όσο και από την προσέγγιση του Γερμανού καλλιτέχνη Marco Breuer (γεννημένος το 1966) ο οποίος -ως άλλος πειραματικός καλλιτέχνης του Μεσοπολέμου- εξετάζει τα όρια και τους περιορισμούς του μη εκτεθειμένου φωτογραφικού χαρτιού μέσα από το τρίψιμο, το δίπλωμα και την ανάφλεξη της επιφάνειάς του πριν την εμφάνιση και τη στερέωσή του, η εξ επαφής εκτύπωση πραγματοποιείται με τη βοήθεια της φωτιάς. Αμφισβητώντας τα όρια του μέσου, η χρήση της φωτιάς -ενός *απέραντου* και *ανεξέλεγκτου* στοιχείου της φύσης- «γεννάει αμφιβολία, αν καταστρέφει μάλλον ή δημιουργεί» (Πλίνιος ο Πρεσβύτερος στο: Ντούμας, 2009). Ο Gaston Bachelard έγραψε πως «η πυρά είναι μια αναγέννηση» και για αυτό ο θάνατος μέσα στις φλόγες είναι «ένας θάνατος πραγματικά μέσα στον Κόσμο» (Bachelard, 1987: 40, 45). Στο πλαίσιο αυτής της υβριδικής φωτογραφικής πρακτικής επιχειρείται να αποκαλυφθεί εκ νέου ο κόσμος μέσα από την ανάφλεξη του, φιλοδοξώντας να πλουτίσει το Είναι με φωτογραφίες «απτές, οιονεί αντικειμενικές αλλά και οιονεί προσωπικές» (Μαρκουλάτος, 2018: 231). Τα φωτογραφικά τυπώματα που γεννιούνται από τη φωτιά αναπνέουν εντός της ύλης τους και η ύλη ζωντανεύει μέσα τους ως μορφή που χορεύει στο φωτογραφικό χαρτί σαν ανθρώπινη φλόγα. Οι φωτογραφίες αυτές, ως διάπυρη «έκρηξη του Είναι» (Merleau-Ponty, 1991: 98), θα γεννηθούν από την άμεση επαφή της σύνθεσης των αρνητικών με το φωτοευαίσθητο φωτογραφικό χαρτί<sup>91</sup>, διακονώντας την αμοιβαία

---

<sup>91</sup>Φωτογραφικό χαρτί: Ilford MGRC Multigrade RC Deluxe (satin), διαστάσεων 13x18.

καταπάτηση των ορίων μεταξύ ορατού και απτού<sup>92</sup>. Υπό το πρίσμα αυτό, τα αρνητικά «ξεπερνούν τον κόσμο των πραγμάτων με την ίδια τους την υλική υπόσταση [και] εύλωτα γίνονται δυνάμεις της ανάφλεξης μεταξύ του πράγματος και του φαινομένου» (Adorno, 2000: 144). Ανάγονται, έτσι, σε ανεξάντλητη «πηγή καινούριων πραγματικοτήτων, με αφετηρία τις οποίες η ύπαρξη θα γίνει κάτι που δεν ήταν» (Blanchot, 2003: 28), καθώς εμπεριέχουν το πραγματικό ενσωματώνοντάς το «ως διάχυτη δυναμική που κατακλύζει αυτήν καθαυτήν την υλικότητά τους» (Μαρκουλάτος, 2008: 13). Αδιαχώριστα από την υλική υπόσταση και το νοηματικό τους «περιεχόμενο», τα αρνητικά ανασυστήνουν το πραγματικό ως το άρρητο νόημα που υπάρχει στην υλική πραγμάτωση των μορφών της ίδιας της πραγματικότητας. Μιας πραγματικότητας η οποία «δεν είναι μια προνομιακή εμφάνιση που [...] υπάρχει κάτω από τις άλλες, είναι το δομικό πλαίσιο σχέσεων τις οποίες πληρούν όλες οι εμφανίσεις» (Merleau-Ponty, 2016: 509 / 2005: 349). Έτσι, το *αυτό-υπήρξε* ως γεγονός που έκανε το αρνητικό να υπάρξει (επαν)ορίζεται ως *υπάρχειν-τότε* ως το ίδιο το αρνητικό που εγκαινιάζει, πλέον, με την υλική του παρουσία έναν άλλον κόσμο, αιφνιδιάζοντας και εκπλήσσοντάς μας διαρκώς ως *συγκροτούν κοίταγμα* (Μαρκουλάτος, 2018: 118) το οποίο μας διαμορφώνει και το ανασυγκροτούμε μέσω της υβριδικής φωτογραφικής πρακτικής.

Η εξ επαφής εκτύπωση γίνεται κάτω από ένα κομμάτι γυαλιού σαν τζάμι με τη χρήση αιθανόλης. Τη στιγμή της ανάφλεξης -τότε που ο φωτογραφημένος κόσμος υπάρχει για εμάς ως δυνατότητα που οφείλουμε να πραγματοποιήσουμε- εισπνέουμε βαθιά και, σχεδόν αυτοστιγμεί, εκπνέουμε με ορμή προκειμένου να σβήσουμε τη φωτιά<sup>93</sup>. Η αναπνοή μας -ως ταπεινός αγγελιοφόρος μιας ασφυκτιούσας στιγμής- διαθέτει οντολογική πυκνότητα. Είναι υπαρκτική σύσπαση, παλμός και δόνηση. Μοιάζει ως εάν εκείνη τη στιγμή να εμφυσούμε στα αρνητικά *πνοή ζωής* η οποία -

---

<sup>92</sup>Όπως, άλλωστε, έκανε με τα τριαντάφυλλά του και ο Elstir, για τα οποία ο Marcel Proust έγραψε ότι ήταν μία «καινούρια ποικιλία με την οποία ο ζωγράφος, σαν επινοητικός καλλιεργητής, έχει πλουτίσει την οικογένεια των Ρόδων» (Bachelard, 1982: 23).

<sup>93</sup> Ο Merleau-Ponty έγραψε πως «αυτό που ονομάζουμε έμπνευση θα έπρεπε να το πάρουμε κατά γράμμα: υπάρχει πραγματικά εισπνοή και εκπνοή του Είναι, αναπνοή μέσα στο Είναι» (Merleau-Ponty, 1991: 76), η οποία -ως αντιστρεψιμότητα της βίωσης του κόσμου- (καθ)ορίζει την, έμφυτη στο σώμα μας, συμμετοχή μας στην ολότητα του αισθητού που ο Merleau-Ponty ονομάζει σάρκα. Ετυμολογικά, η *έμπνευση* προέρχεται από την πρόθεση *έν* και το ρήμα *πνέω*, που σημαίνει φυσάω μέσα. Στα αγγλικά, το *inspire* προέρχεται από τη λατινική λέξη *spirare* που σημαίνει *αναπνοή*. Παραλληλίζοντας την έμπνευση με την αναπνοή συνδέουμε τη δημιουργική ορμή με μια ενσώματη λειτουργία την οποία δεν ελέγχουμε πάντοτε, καθώς συμβαίνει αβίαστα χωρίς να απαιτεί κάποια εξήγηση, «σαν αυθόρμητη και απαρέγκλιτη αναγκαιότητα» (Σκολίδης, 2022: 84) όπως κάθε δημιουργικός τρόπος του υπάρχουν.

περικλείοντας και την κίνηση της φωτιάς- τα κάνει να πάλλονται μέσα στη στατικότητα τους υπαινισσόμενα ακτινοβολούσες οντότητες στο φωτογραφικό χαρτί. Γεννιούνται, έτσι, φωτογραφίες οι οποίες ως *σώματα παρένθετα* (Batchen, 2016: 46) συνιστούν «κόμβο σε έναν τεράστιο αστερισμό αναλογιών» (Silverman, 2015: 15). Αναλογίες όχι με την έννοια της ομοιότητας ή της ισοδυναμίας, αλλά ως ο πρωταρχικός τρόπος του *-ομού ην πάντα-* κόσμου να μας αποκαλύπτεται. Σε ένα σημείο του γοητευτικού της δοκιμίου η Elizabeth Rigby [Lady Eastlake] αναφέρει δύο φορές το ρήμα *αποκαλύπτω* (reveal) προκειμένου να δηλώσει, εμφανώς, πως η φωτογραφική διαδικασία έχει να κάνει περισσότερο με την *αποκάλυψη* του κόσμου και λιγότερο με τη *δημιουργία* του (Eastlake, 1857: 9). Ωστόσο, επειδή η υβριδική φωτογραφική πρακτική συνιστά απόπειρα απόδοσης του *εγκυμονούμενου*, από τον απτό κόσμο, αοράτου (Merleau-Ponty, 1968: 216), επιχειρείται μέσω αυτής η *αποκαλυπτική ανα-δημιουργία* του κόσμου ο οποίος δεν υπάρχει ως έννοια ή ως αφαίρεση, αλλά ως απτή πραγματικότητα και ψηλαφητή δυνατότητα. Στο πλαίσιο αυτό, οι συνθέσεις των αρνητικών αναδεικνύονται σε *εστίες νοηματικής ανάδυσης* υποδηλώνοντας ένα οντολογικά πυκνό νόημα (Μαρκουλάτος, 2018: 244). Δεν πρόκειται για μια δημιουργία *ex nihilo*, αλλά «για μια δημιουργία που φέρνει στο φως, μέσω μιας μεταμόρφωσης, κάτι που κυοφορείται ως ενυπάρχον εγγενές νόημα στον κόσμο» (Πολλάτος, 2016: 55). Το νόημα αυτό αναδύεται από το υπαρκτικό βάθος του *πραγματικού* λόγω της βιωματικής του πολυσχιδιάς και της εμμένειάς του στον κόσμο, αφού ενυπάρχει σε αυτόν ως δυνατότητα. Φαινομενολογικά, η ιδέα της συνύφανσής μας στον κοινό ενδιάμεσο χώρο που συγκροτούν τα αρνητικά αυτά -όχι ως ροή ατομικών εμπειριών, αλλά ως κοινό πεδίο ύπαρξης- φωτίζει τη σημασία της σωματικής μας παρουσίας και εμπλοκής στον κόσμο ως «συνθήκη δυνατότητας αυτού του κόσμου [...] σε μια τέλεια αμοιβαιότητα [...] διαμέσου ενός και του ίδιου κόσμου» (Merleau-Ponty, 2016: 713, 594 / 2005: 502, 413). Ενός κόσμου ο οποίος υπήρχε *ήδη εκεί* ως αναπαλλοτρίωτη παρουσία πριν από τον αναστοχασμό και τη φωτογράφησή του, πάντοτε αμφίσημος, εν εξελίξει και ανολοκλήρωτος, όπως - άλλωστε- και η τέχνη (Merleau-Ponty, 2016: 15 / 2005: vii).

Ότι φωτογραφήθηκε τότε, στην Αμερική των δεκαετιών 1950-1960, ανταποκρίθηκε στο αίτημα του κόσμου και απαίτησε να επιστρέψει σε αυτόν με την υλική και απτή μορφή των αρνητικών. Οι συνθέσεις που προέκυψαν από αυτά δεν είναι απλώς εικόνες που επαναλαμβάνουν τον εαυτό τους ή ένα «αποδυναμωμένο

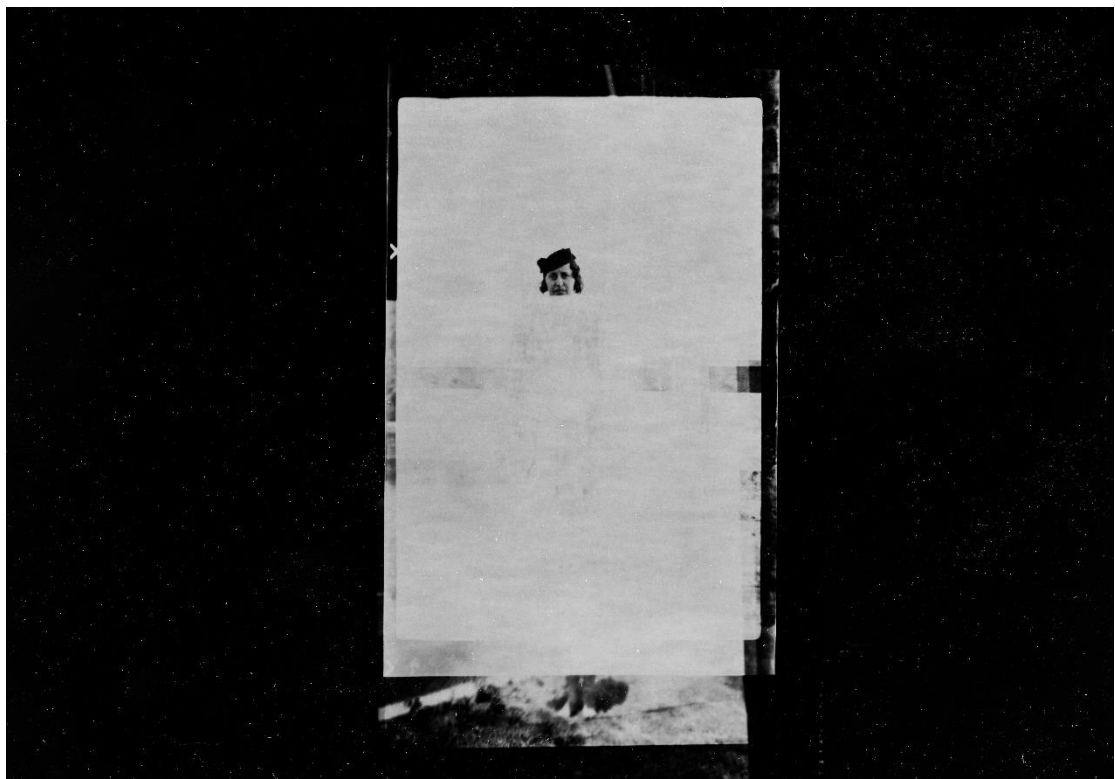


διπλάσιο» της οπτικής πραγματικότητας (Merleau-Ponty, 1991: 70). Οι συνθέσεις μάς απευθύνονται και εμφανίζονται ως «ορατό στη δευτέρα»: ως *φαινόμενο στο τετράγωνο* (Merleau-Ponty, 1991: 70). Εμποτισμένες με υλικότητα έλκουν την καταγωγή τους από το αρχέγονο βάθος του -ενδομήτριου- σκοταδιού, γινόμενες οι ίδιες η πιο απτή έκφραση απόσταξης φωτός. Μέσω της ανθρώπινης επώασής τους, οι συνθέσεις έχουν εγκλείσει εντός τους τόση ανθρωπότητα που είναι, επίσης, αυτή που τις διανοίγει ακατάπαυστα στον κόσμο ως «το ξημέρωμα που προηγείται της ημέρας» (Blanchot, 2017: 344). Οι συνθέσεις αυτές ανασύρθηκαν από το φως, το σώμα και το Αισθητό. Χάρη στη χιασματική Του υπόσταση, *οι συνθέσεις Είναι*<sup>94</sup>. Είναι μια ιδιόμορφη ταύτιση εσωτερικότητας-εξωτερικότητας η οποία *βιώνεται ως πλήρωση* (Μαρκουλάτος, 2018: 290). Δεκαετίες μετά στον σκοτεινό θάλαμο -εκεί όπου μαζί με τα αρνητικά ζούμε την αδιαφοροποίητη συμβίωση, όπως το έμβρυο στη μήτρα- η προσέγγιση της υβριδικής φωτογραφικής πρακτικής συνδέεται με τη δημιουργική ορμή του σώματος που *εγκυμονεί* την έμπνευση για τη *δικιά μας κοντινή Αμερική*.

---

<sup>94</sup>«Το έργο τέχνης [...] ούτε αποπερατώνεται ούτε δεν αποπερατώνεται: το έργο Είναι» (Blanchot, 2017: 42).

## Συνθέσεις









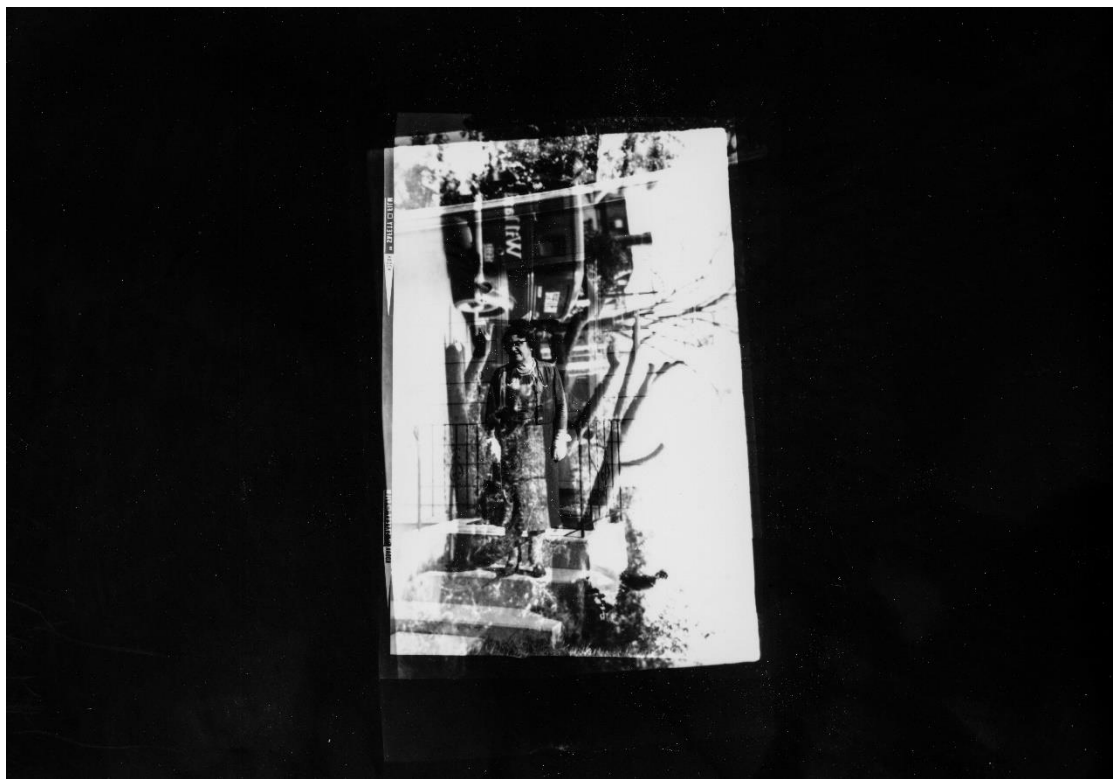














## Επίλογος

Αναμφίβολα η φαινομενολογία του Merleau-Ponty είναι μια φιλοσοφία γειωμένη στον απτό 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 μερλωποντιανής φαινομενολογίας επιστρέφουμε τόσο στη μελέτη της εμπειρίας της όρασης, όσο -κυρίως- στη μελέτη της εμπειρίας της αφής. Εστιάζοντας την προσοχή μας στη σύνθεση των αισθήσεων ως ενιαίας λειτουργίας, καθίσταται εμφανές πως η σχέση μεταξύ ορώντος-ορατού και αγγίζοντος-αγγιζόμενου είναι μια σχέση που αποκαλύπτει την εξωτερικότητα του κόσμου για το σώμα και, ταυτόχρονα, την αναδίπλωση του σώματος στον εαυτό του. Αυτή η ανεξάντλητη αντιστρεψιμότητα αισθανόμενου-αισθητού και η έμφαση στο *επικείμενο* αναδεικνύουν το φωτογραφίζην σε προνομιακό πεδίο της ενσώματης σχέσης μας με τον κόσμο.

Η συνεισφορά της διατριβής αφορά στην ανάδειξη εκείνων των διαστάσεων οι οποίες, αν και συχνά παραβλέπονται, αφορούν στην ίδια τη διαδικασία καθώς -εμπλέκοντας την κιναισθησία και την ιδιοδεκτικότητα- έχουν έναν ενσώματο χαρακτήρα (Shusterman, 2012: 67, 69). Στο πλαίσιο αυτό το φωτογραφίζην, όσο οξύμωρο ή αντιφατικό και αν μοιάζει, δεν είναι απλώς μια οπτική πρακτική. Το φωτογραφικό μέσο σε μεγάλο βαθμό, και με διάφορους τρόπους, εμπλέκει την αίσθηση της αφής. Η σύνθεση του οπτικού με τον απτικό κόσμο λαμβάνει χώρα στο αισθητηριακό πεδίο του σώματος. Η θέση του εμπειρισμού πως κάθε αίσθηση είναι διακριτή από τις άλλες καθώς, επίσης, και η θέση της νοησιαρχίας σύμφωνα με την οποία υπάρχει μια γνώση πριν από κάθε αισθητηριακή εμπειρία κατέρρευσαν, επειδή δεν μπόρεσαν να συλλάβουν την ενότητα του σώματος (Jay, 1993: 310). Φαινομενολογικά -ιδίως μερλωποντιανά- διαμέσου της ενότητας του σώματος γίνεται κατανοητή η ενότητα των αισθήσεων «μέσω της πάντα ανολοκλήρωτης απαρτίωσής τους» (Merleau-Ponty, 2016: 400, 402 / 2005: 272, 273). Υπό το πρίσμα αυτό

περιγράφεται με νέο τρόπο και η ενότητα του πράγματος, το οποίο έχοντας γίνει αντικείμενο βίωσης, «δεν επαναανακαλύπτεται ούτε κατασκευάζεται με τη βοήθεια των δεδομένων των αισθήσεων [αλλά] προσφέρεται αμέσως ως το κέντρο εκείνο απ' όπου τα δεδομένα αυτά εξακτινώνονται» (Merleau-Ponty, 1991: 38). Στο πλαίσιο της διατριβής, το ελάχιστο σημείο απ' όπου τα δεδομένα των αισθήσεων εξακτινώνονται είναι το αρνητικό του φιλμ. Από την καθ' ολοκληρίαν εμφάνισή του ως γόνιμα ατελούς, εξακτινώνονται οι επιμέρους αισθήσεις της όραση και της αφής, οι οποίες - ωστόσο- αποτελούν για τον Merleau-Ponty εκ των υστέρων αφαιρέσεις. Τα αρνητικά ανάγονται σε ανεξάντλητη «πηγή καινούργιων πραγματικοτήτων, με αφετηρία τις οποίες η ύπαρξη θα γίνει κάτι που δεν ήταν» (Blanchot, 2003: 28), καθώς εμπριέχουν το πραγματικό ενσωματώνοντάς το «ως διάχυτη δυναμική που κατακλύζει αυτήν καθαυτήν την υλικότητά τους» (Μαρκουλάτος, 2008: 13). Η πρακτική αυτή ως διαδικασία αποτελεί μια διαλογική μορφή έρευνας μέσα από την οποία το τελικό αποτέλεσμα θα αποκτήσει οντολογική υπόσταση. Άλλωστε, κάθε φορά που μια οικογενειακή φωτογραφία ή εν προκειμένω τα αρνητικά των φιλμ φεύγουν από τα σπίτια όπου συγκατοικούσαν, αρχίζουν να αποκτούν μιαν άλλη βιογραφία με την ένταξή τους σε αρχεία και συλλογές. Σε ό,τι μας αφορά, «αυτή η απομάκρυνση είναι εν γένει [...] εμπλουτιστική για την ίδια τη φωτογραφία» (Narain, 2019: 115), καθώς -κατά έναν παράδοξο τρόπο- ο χώρος του σκοτεινού θαλάμου υποδέχεται εκ νέου τα αρνητικά γεννώντας τις συνθέσεις τους<sup>95</sup>.

Υπό το πρίσμα αυτό, η πρωτοτυπία της διατριβής έγκειται -τελικά- στις ίδιες τις συνθέσεις οι οποίες, ως ανασύσταση του πραγματικού, μετατρέπονται σε μια «τριδιάστατη γεωλογία επιφανειών» (Herzogenrath, 2015:111), αφού δεν αποδίδουν το βάθος σαν τον z-άξονα στο σύστημα των καρτεσιανών συντεταγμένων, αλλά το αποκαλύπτουν ως υπαρξιακή και οντολογική διάσταση της ανθρώπινης εμπειρίας. Στο πλαίσιο αυτό, οι συνθέσεις δεν αποτελούν για εμάς αυθύπαρκτες και ανεξάρτητες οντότητες, αλλά υπάρχουν αναφορικά με το πώς εμείς, ως σώμα, σχετιζόμαστε μαζί τους αφού «το σώμα δεν είναι τίποτα λιγότερο αλλά και τίποτα περισσότερο από συνθήκη δυνατότητας του πράγματος» (Merleau-Ponty, 2005: 284 & 2009: 281 / 1964: 173). Οι συνθέσεις αυτές μάς παρουσιάζονται ως *έκφραση*, επειδή

---

<sup>95</sup>Αντλούν την ιστορία τους από τους Oscar Gustave Rejlander και Henry Peach Robinson οι οποίοι στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα συνέθεσαν αρνητικά, το ένα πάνω στο άλλο, προκειμένου να δείξουν τις αισθητικές δυνατότητες του νέου -για την εποχή- φωτογραφικού μέσου, καθώς αυτές αμφισβητούνταν ανοιχτά.

προσφέρονται στο σώμα μας. Ένα σώμα το οποίο είναι και το ίδιο έκφραση, και πιο συγκεκριμένα είναι η *πραγμάτωση του φαινομένου της έκφρασης* «που έχει αρχίσει με την παραμικρή αντίληψη» (Merleau-Ponty, 1992: 119). Ως όψεις του κόσμου οι οποίες αποτελούν για την όραση και την αφή ένα *ολικό μέρος*, μοναδικό και καθολικό την ίδια στιγμή (Dastur, 2000: 42), οι συνθέσεις αφηγούνται όσα νομίζουμε ότι δεν βλέπουμε περιλαμβάνοντας πτυχές που πάντοτε μας διαφεύγουν, προικίζοντας το τελικό τύπωμα με τις απτικές ποιότητες γλυπτών που βρίσκονται σε κατάσταση ασταθούς ισορροπίας. Είναι πλήρεις με το να είναι ανεξάντλητες μέσα από «μια απτική μορφή οπτικότητας» (Marks, 1998: 334) που δίνει στο φωτογραφημένο θέμα - ως *ανάφορο*- «την πληρότητα και τη σιγουριά του» (Benjamin, 1978: 57). Μια απτική μορφή οπτικότητας που προκύπτει από τις συνθέσεις οι οποίες «ενεργοποιούν όχι μόνο τους υπερβατικούς ορίζοντες του απεικονιζόμενου αντικείμενου [...] αλλά και τους νοηματικούς ορίζοντες που εκκινούν από το αντικείμενο» (Πολλάτος, 2016: 121), εν προκειμένω από το κάθε αρνητικό.

Αντλώντας από την παράδοση της σουρεαλιστικής φωτογραφίας και «τονίζοντας τη φαντασία ως πηγή κατανόησης της εμπειρίας» (Wells, 2007: 275) οι συνθέσεις αυτές συμβάλλουν στην «πρόκληση της νέας διορατικότητας, καθώς αντικείμενα, άτομα ή τοποθεσίες αποκτούν απρόσμενες σχέσεις ή παραμορφώσεις, ή συγκεκριμένα μοτίβα διπλασιάζονται μέσα στην εικόνα» (Wells, 2007: 276). Με αυτόν τον τρόπο «δημιουργούνται τα πλέγματα εκείνα στα οποία το ένα στοιχείο νοηματοδοτεί όλα τα υπόλοιπα και αντλεί σε αντάλλαγμα από εκείνα το δικό του νόημα» (Flusser, 2015: 14 / 2000: 9). Ένα νόημα εμμενές που «δεν διαχωρίζεται από την “ολική φαινομενικότητα”» (Μπανάκου-Καραγκούνη, 2008: 99).

Στις διαφανόμενες οντολογικές τους διαστάσεις, οι εν λόγω συνθέσεις συμβάλλουν στη διαμόρφωση ενός κοινού τόπου διωποκειμενικότητας και διασωματικότητας, όπου γίνεται αντιληπτό πως το να υπάρχουμε ενσώματα στον κόσμο δεν είναι ιδιωτική υπόθεση. Αντιθέτως, είναι μια γόνιμη σχέση η οποία βρίσκεται, συνεχώς και αδιάλειπτα, σε διαδικασία γονιμοποίησης, αφού το να υπάρχουμε ενσώματα στον κόσμο μεσολαβείται και από το βλέμμα του άλλου. Δανείζομαι, λέει ο Merleau-Ponty, τον εαυτό μου από τον άλλον (Merleau-Ponty, 2005: 255 & 2009: 259 / 1964: 159), πράγμα που σημαίνει πως ο εαυτός μου γίνεται αινιγματικός και αδιαφανής. Επειδή έχει εγκατασταθεί μέσα του το βλέμμα του άλλου, είτε του φωτογράφου είτε του φωτογραφούμενου, «ο εαυτός μου είναι η πιο

ακραία ετερότητα» (Δημητριάδης, στο: Blanchot, 2017: 22). Στο πλαίσιο αυτό, οι συνθέσεις αυτές μας αναγκάζουν -με έναν τρόπο- να βγούμε από τα όρια της αυτοσυνειδησίας που έχουμε θέσει προκειμένου να αναγνωρίσουμε τον εαυτό μας ως υποκειμενικότητα και να συγκροτηθούμε σε μιαν άλλη εκδοχή του. Εξετάζοντάς τες στο ημίφως του σκοτεινού θαλάμου, αναζητούμε -παράλληλα- τον τρόπο με τον οποίο ανοίγονται στον κόσμο και υπάρχουν προς εμάς, ακριβώς επειδή τα αρνητικά των φιλμ κάνουν ορατούς τους ποικίλους τρόπους με τους οποίους ο κόσμος παρακινεί το σώμα μας να ανταποκριθεί στα καλέσματά του, καθώς και τους διαφορετικούς τρόπους που έχει το σώμα μας να αγκαλιάζει τον κόσμο. Υπό την έννοια αυτή, η ταυτότητά μας συγκροτείται και από την παρουσία των εν λόγω συνθέσεων, όπως η ιδέα της ταυτότητας απονέμεται με το να είμαστε στην παρουσία του φωτισμένου προσώπου ενός Θεού<sup>96</sup>. Στο πλαίσιο αυτό τα αρνητικά του φιλμ και οι τελικές συνθέσεις -με τη μορφή τυπώματος- ανήκουν στα βιωμένα αντικείμενα που «έχουν περισσότερες πιθανότητες να επιζήσουν [επειδή] τολμούν να εκτεθούν στον κίνδυνο» του χρόνου και της φθοράς (Adorno, 2000: 303).

Ως γέννημα αναπνοής στον σκοτεινό θάλαμο, οι συνθέσεις αυτές αποτελούν, τελικά, τον σαρκούμενο τρόπο μιας πρότασης ζωής. Μιας ζωής στο πλαίσιο της οποίας τα όρια μεταξύ σώματος, αρνητικών και φωτογραφικών τυπωμάτων καταλύονται μέχρι το σημείο όπου φτάνουν «σε μια τέλεια αμοιβαιότητα [...] διαμέσου ενός και του ίδιου κόσμου» (Merleau-Ponty, 2016: 594 / 2005: 413). Με αυτόν τον τρόπο, οι συνθέσεις συγκλίνουν στην αντίληψη του κοινού, ενιαίου και σωματικά δομημένου κόσμου που μας συνέχει. Εξ αυτού και κατ' επέκταση, τα φωτογραφικά τυπώματα ανήκουν στον κόσμο υπάρχοντας, ταυτόχρονα, ως *άλλος* που συγκροτητικά μας απευθύνεται (Merleau-Ponty, 2016: 23 / 2005: xiii). Πώς θα μπορούσαμε, άλλωστε, να αγνοήσουμε ότι κάθε γοητευτική μορφή που μας περικλείει δεν είναι παρά εμείς (Genet, 2015:24);

### **Κριτική επανεκτίμηση και προεκτάσεις**

*Πώς να χωρέσει το αναλογικό σου κορμί στο ανατομείο των pixels;* διερωτήθηκε ο Στέφανος Πάσχος. Σε έναν κόσμο όπου η ψηφιοποίηση, η εικονική πραγματικότητα και η τεχνητή νοημοσύνη θέτουν νέες βιο-ηθικές, κοινωνικές, πολιτικές, οικονομικές,

---

<sup>96</sup>«ἐπιφάναι Κύριος τὸ πρόσωπον αὐτοῦ ἐπὶ σὲ καὶ ἐλέησαι σε· ἐπάροι Κύριος τὸ πρόσωπον αὐτοῦ ἐπὶ σὲ καὶ δώη σοι εἰρήνην» (Παλαιά Διαθήκη / Αριθμοί, κεφ.6 - Αγία Γραφή, σ: 139)



εικαστικές και πρακτικές προκλήσεις, το ζήτημα μεταξύ αναλογικότητας και ψηφιακότητας φαίνεται να αποκτά έντονη φιλοσοφική διάσταση με βαθιές προεκτάσεις. Η αναζήτηση απαντήσεων στο -σχεδόν ναρκοθετημένο- πεδίο της τεχνολογικής εξέλιξης εγγράφεται στην προοπτική περαιτέρω μελέτης της σωματικότητας. Μήπως παρατηρείται η υποχώρησή της; Μετατρέπεται, άραγε, σε κάτι άλλο ή ανασυγκροτείται στο πλαίσιο ενός νέου λόγου (discourse);

## Βιβλιογραφία

### Ελληνόγλωσση

- Adorno, T. (2000). *Αισθητική Θεωρία* (μτφ. Λ. Αναγνώστου). Αθήνα: Αλεξάνδρεια. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1970).
- Althusser, L. (1992). *Το μέλλον διαρκεί πολύ. Τα γεγονότα* (μτφ. Α. Ελεφάντης & Ρ. Κυλιντηρέα). Αθήνα: Ο Πολίτης. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1976).
- Bachelard, G. (1982). *Η Ποιητική του Χώρου* (μτφ. Ε. Βέλτσου & Ι.Δ. Χατζηνικολή). Αθήνα: Χατζηνικολή. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1957).
- Bachelard, G. (1987). *Η ψυχανάλυση της φωτιάς* (μτφ. Γ. Εμίρης). Αθήνα: Ερατώ. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1938).
- Barthes, R. (1983). *Ο Ρολάν Μπάρτ από τον Ρολάν Μπάρτ* (μτφ. Φ. Πουανιάν). Αθήνα: Ράππα. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1977).
- Barthes, R. (1983). *Ο Φωτεινός Θάλαμος. Σημειώσεις για τη Φωτογραφία* (μτφ. Γ. Κρητικός). Αθήνα: Κέδρος. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1980).
- Barthes, R. (2016). *Ημερολόγιο πένθους* (μτφ. Κ. Σχινά). Αθήνα: Πατάκης. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 2009).
- Baudelaire, C. (2005). *Αισθητικά Δοκίμια* (μτφ. Μ. Ρέγκου). Αθήνα: Printa.
- Benjamin, W. (1978). *Δοκίμια για την Τέχνη* (μτφ. Δ. Κούρτοβικ). Αθήνα: Κάλβος. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1931).
- Berkeley, G. (2004). *Δοκίμιο για μια νέα θεωρία της όρασης* (μτφ. Β. Κρουστάλλης). Αθήνα: Καστανιώτης. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1709).
- Blanchot, M. (2000). *Η στιγμή του θανάτου μου*. (μτφ. Β. Μπιτσώρης). Αθήνα: Άγρα. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1948).
- Blanchot, M. (2003). *Η Λογοτεχνία και το δικαίωμα στον θάνατο*. (μτφ. Ν. Ηλιάδης). Αθήνα: Futura. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1948).
- Blanchot, M. (2017). *Ο χώρος της λογοτεχνίας*. (μτφ. Δ. Δημητριάδης). Αθήνα: Πλέθρον. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1955).
- Breton, A. (1990). *Ο τρελός έρωσ*. (μτφ. Στ. Ν. Κουμανούδης). Αθήνα: ύψιλον/βιβλία. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1969).
- Buck-Morss, S. (1996, Ιούνιος). Αισθητική-Αναισθητική: Μια επανεξέταση του δοκιμίου του Walter Benjamin για το έργο τέχνης (μτφ. Φ. Τερζάκης & Μ. Σπυριδάκης). *Πλανόδιον, τόμος Ε, αρ.23*, 348-384.

- Butler, J. (2009). *Λογοδοτώντας για τον εαυτό* (μτφ. Μ. Λαλιώτης). Αθήνα: Εκκρεμές. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 2005).
- Cadava, E. (2014). *Λέξεις φωτός. Θέσεις για τη φωτογραφία της ιστορίας* (μτφ. Μ. Αθανασάκης). Αθήνα: νήσος. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1998).
- Cartier-Bresson, A. (2013). *Η αποφασιστική στιγμή* (μτφ. Σ. Διονυσοπούλου). Αθήνα: Άγρα. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1952).
- Derrida, J. (1996). *Αθήνα. Στη σκιά της Ακρόπολης* (μτφ. Β. Μπιτσώρης). Αθήνα: Ολκός. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1996).
- Diderot, D. (1998). *Φιλοσοφικές Σκέψεις. Το όνειρο του D'Alembert* (μτφ. Α. Καλογνώμης). Αθήνα: Ζήτρος. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1772).
- Eliot, T.S (1980). *Τέσσερα κουαρτέτα*. (μτφ. Κ. Κλείτου). Θεσσαλονίκη: Ανάτυπο από το περιοδικό «Διαγώνιος» 1980/6. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1943).
- Flusser, V. (2015). *Προς μια Φιλοσοφία της Φωτογραφίας* (μτφ. I. Dünnebieer & H. Παπαϊωάννου). Θεσσαλονίκη: Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης / University Studio Press. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1983).
- Freud, S. (1976). *Ο Μωυσής του Μιχαήλ Άγγελου* (μτφ. Μ. Μαρκίδης). Αθήνα: Έρασμος. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1914).
- Ganzia, M. (2018). *Το οπτικό νεύρο. Διηγήματα πάνω σε χαρτί*. (μτφ. Μ. Μπεζαντάκου). Αθήνα: opera. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 2014).
- Genet, J. (2015). *Ό,τι απέμεινε από έναν Ρέμπραντ που σχίστηκε σε μικρά πολύ κανονικά τετραγωνάκια και πετάχτηκε στο αποχωρητήριο. Η παράξενη λέξη...* (μτφ. Β. Αδρίττης). Αθήνα: Άγρα. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1968).
- Grunwald, M. (2022). *Homo Hapticus. Γιατί δεν μπορούμε να ζήσουμε δίχως αφή* (μτφ. Π. Δρεπανιώτης). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 2017).
- Haar, M. (2001). *Δοκίμιο για την οντολογία των έργων* (2<sup>η</sup> εκδ.). Αθήνα: Scripta. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1994).
- Heidegger, M. (1978). *Είναι και Χρόνος, τ.Α΄*. (μτφ. Γ. Τζαβάρας). Αθήνα: Δωδώνη. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1927).
- Heidegger, M. (1985). *Είναι και Χρόνος, τ.Β΄*. (μτφ. Γ. Τζαβάρας). Αθήνα: Δωδώνη. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1927).
- Heidegger, M. (1986). *Η προέλευση του έργου τέχνης*. (μτφ. Γ. Τζαβάρας). Αθήνα: Δωδώνη. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1950).

- Heidegger, M. (2015). *Σεμινάρια για ψυχιάτρους και ψυχοθεραπευτές. Τα Σεμινάρια του Τσόλλικον, Μέρος Α΄*. (μτφ. Δ. Υφαντής). Αθήνα: Ροές. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1959-1969).
- Husserl, E. (2002). *Καρτεσιανοί Στοχασμοί* (μτφ. Π. Κόντος). Αθήνα: Ροές. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1931).
- Janouch, G. (1978). *Κουβεντιάζοντας με τον Κάφκα. Εντυπώσεις και Αναμνήσεις* (μτφ. Τ. Τόλια). Αθήνα: Κέδρος. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1968).
- Kafka, F. (2012). *Αφορισμοί* (μτφ. Σ. Δοντάς). Αθήνα: στιγμή. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1931).
- Kant, I. (1976). *Κριτική του Καθαρού Λόγου* (τ. Α), (μτφ. Α. Γιανναράς). Αθήνα: Παπαζήση. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1787).
- Kant, I. (1979). *Κριτική του Καθαρού Λόγου* (τ. Β), (μτφ. Α. Γιανναράς). Αθήνα: Παπαζήση. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1787).
- Kant, I. (2011). *Ανθρωπολογία από πραγματολογική άποψη* (μτφ. Χ. Τασάκος). Αθήνα: Printa. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1798).
- Lister, M. (2007). Η φωτογραφία στην εποχή της ηλεκτρονικής απεικόνισης. Στο L. Wells (Eds.), *Εισαγωγή στη φωτογραφία* (μτφ. Π. Πετσίνη), (σσ: 301-339). Αθήνα: Πλέθρον.
- Lyotard, J-F. (1985). *Φαινομενολογία* (μτφ. Ι. Ράλλη & Κ. Χατζηδήμου). Αθήνα: Χατζηνικολή. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1954).
- Merleau-Ponty, M. (1991). *Το μάτι και το πνεύμα* (μτφ. Α. Μουρίκη). Αθήνα: Νεφέλη. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1961).
- Merleau-Ponty, M. (1991). *Η αμφιβολία του Σεζάν* (μτφ. Α. Μουρίκη). Αθήνα: Νεφέλη. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1948).
- Merleau-Ponty, M. (1992). *Η πρόζα του κόσμου* (μτφ. Φ. Καλλίας & Μ. Καλλία). Αθήνα: Εστία. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1969).
- Merleau-Ponty, M. (2005). *Σημεία* (μτφ. Γ. Φαράκλας). Αθήνα: Εστία. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1960).
- Merleau-Ponty, M. (2016). *Φαινομενολογία της Αντίληψης* (μτφ. Κ. Καψαμπέλη). Αθήνα: νήσος. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1945).
- Mitchell, W. (2008). Το ψηφιακό πορώδες. Στο Α. Καρανδείου (Επιμ.), *Athens by Sound / 11η Διεθνής Έκθεση Αρχιτεκτονικής Μπιενάλε Βενετίας* (σ. 83-84). Αθήνα: Futura.

- Morrison, J. (1983). *Σημειώσεις για την όραση*. Αθήνα: Ερατώ. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1969).
- Nancy, J-L. (2015, Ιανουάριος-Ιούνιος). Όψεις του από-κοινού: Τα παγωμένα νερά της Ευρώπης, η βιοτεχνολογία, ο εγκόσμιος χριστιανισμός. Συζήτηση με τους Αθηνά Αθανασίου, Γεράσιμο Κακολύρη & Απόστολο Λαμπρόπουλο. *Σύγχρονα Θέματα*, 128-129, 26-34.
- Nelson, M. (2021). *Οι Αργοναύτες* (μτφ. Μ. Φακίνου). Αθήνα: αντίποδες. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 2015).
- Pallasmaa, J. (2021). *Δώδεκα δοκίμια για τον Άνθρωπο, την Τέχνη και την Αρχιτεκτονική: 1980-2018* (μτφ. Α-Σ Λαδά & Κ. Ξανθόπουλος). Κρήτη: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Pallasmaa, J. (2022). *Τα μάτια του δέρματος. Η αρχιτεκτονική και οι αισθήσεις* (μτφ. Γ. Τουρνικιώτης & Π. Τουρνικιώτης). Κρήτη: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Rilke, R.M. (2018). *Οι Ελεγείες του Ντουίνο* (μτφ. Μ. Τοπάλη). Αθήνα: Πατάκης. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1923).
- Rilke, R.M. (2019). *Γράμμα σ' ένα νέο ποιητή* (μτφ. Μ. Πλωρίτης). Αθήνα: Ίκαρος. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1929).
- Saint-Exupéry, A. (2015). *Πολεμικός πιλότος* (μτφ. Ν. Παπασταύρου). Αθήνα: Ψυχογιός. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1942).
- Sartre, J-P. (2007). *Το Είναι και το Μηδέν. Δοκίμιο φαινομενολογικής οντολογίας* (μτφ. Κ. Παπαγιώργης). Αθήνα: Παπαζήσης. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου 1943).
- Sartre, J-P. (2021). *Οι λέξεις* (μτφ. Ε. Τσολακέλλη). Αθήνα: Άγρα. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου 1964).
- Sartre, J-P. (χ.χ.). *Το Φανταστικό. Φαινομενολογική Ψυχολογία της Φαντασίας* (μτφ. Α. Χουρμούζιος). Αθήνα: Ι.Δ. Αρσενίδης. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου 1940).
- Scheper-Hughes, N. & Lock. M.M. (2023). *Το νοήμον σώμα: ένα προλεγόμενον στο μελλοντικό έργο της ιατρικής ανθρωπολογίας* (μτφ. Φ. Τερζάκης). Αθήνα: εκδόσεις Αλήστου Μνήμης. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1987).
- Schmitt, E-E (2009). *Όταν ήμουν έργο τέχνης* (μτφ. Σ. Διονυσοπούλου). Αθήνα: opera. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 2002).
- Sontag, S. (2003). *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων*. (μτφ. Σ. Βελέντζας). Αθήνα: Scripta. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου 2003).

- Suzuki, N. (2023). *Γκάνμπατε. Αν δεν μπορείς να σταματήσεις το κύμα, γίνε το κύμα!* (μτφ. Τ. Σπερελάκη). Αθήνα: Πατάκης.
- Tanizaki, J. (2021). *Το εγκώμιο της σκιάς* (μτφ. Π. Ευαγγελίδης). Αθήνα: Άγρα. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1933).
- Valdré, L. (1996). *Η Γλώσσα της Οδύνης* (μτφ. Μ. Πετροχειλού). Αθήνα: Π. Τραυλός-Ε. Κωσταράκη. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1995).
- Wells, L. (2007). Πάνω και πέρα από τους λευκούς τοίχους. Η φωτογραφία ως τέχνη. Στο L. Wells (Eds.), *Εισαγωγή στη φωτογραφία* (μτφ. Π. Πετσίνη), (σσ: 251-299). Αθήνα: Πλέθρον.
- Zahavi, D. (2010). *Χούσερλ. Εισαγωγή στη Φαινομενολογία του* (μτφ. Μ. Μαθιουδάκη). Αθήνα: Αρμός. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 2003).
- Zweig, S. (2013). *Το μυστήριο της καλλιτεχνικής δημιουργίας* (μτφ. Α. Καρατζάς). Αθήνα: Ροές. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1943).
- Αντωνιάδης, Κ. (2014). *Λανθάνουσα Εικόνα. Δοκίμιο για τη Φωτογραφία*. Αθήνα: Μωρεσόπουλος.
- Αριστοτέλης, *Μετά Τα Φυσικά* (εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Β. Κάλφας, 2014). Αθήνα: Ζήτρος.
- Αριστοτέλης, *Περί ζώων μορίων Δ / Περί ζώων κινήσεως / Περί πορείας ζώων* (εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Α.Μ. Καραστάθη, τ. 20, 2000). Αθήνα: Κάκτος.
- Αριστοτέλης, *Περί Ψυχής* (εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Α.Μ. Καραστάθη, τ. 40, 1997). Αθήνα: Κάκτος.
- Αριστοτέλης, *Φυσικά. Βιβλία Γ-Δ (Κίνηση-Άπειρο-Χώρος-Κενό-Χρόνος)* (εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Β. Μπετσάκος, 2008). Αθήνα: Ζήτρος.
- Αυγουστίνος, Άγιος. *Εξομολογήσεις*. Βιβλία VIII-XIII, τ.2 (μετάφραση-σχόλια-ευρετήριο Φ. Αμπατζοπούλου, 2018). Αθήνα: Πατάκης.
- Καζαντζάκης, Ν. (2014). *Ταξιδεύοντας Ιαπωνία-Κίνα* (επιμ. Ν. Μαθιουδάκης). Αθήνα: Έθνος.
- Κατσιμάνης, Κ. (2009-2010). Μελέτη θανάτου σε πρόσωπο πρώτο ενικό. *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, 41, 291-325.
- Κονταράτος, Σ. (1983). *Η εμπειρία του αρχιτεκτονημένου χώρου και το σωματικό σχήμα*. Αθήνα: Καστανιώτης.

- Κόντος, Π. (2006, Μάρτιος 05). Maurice Merleau-Ponty: Ο φιλόσοφος, ένα σώμα στον κόσμο. *Η Καθημερινή*. Ανακτήθηκε από <http://www.kathimerini.gr/>
- Κουσουρής, Δ. (2020, Ιούλιος 04). La Jetée: Ένα παιδί που βλέπει τη σκηνή του φόνου του. *Margninalia*. Ανακτήθηκε από <https://marginalia.gr/arthro/la-jetee-ena-paidi-poy-vlepei-ti-skini-toy-fonoy-toy/>
- Λαμπρόπουλος, Α. (2011). «Θυμήσου, δέρμα...»: Από το άγγιγμα της μνήμης στο χάδι του μέλλοντος. Στο Ζ.Ι. Σιαφλέκης (Επιμ.), *Γραφές της μνήμης. Σύγκριση-Αναπαράσταση-Θεωρία* (σ. 590-605). Αθήνα: Gutenberg.
- Μαλούτας Θ. (1986). Θεωρίες του χώρου και χώρος της θεωρίας Ι: γεωγραφία και φαινομενολογία: Δοκιμή φαινομενολογικής θεμελίωσης της έννοιας του χώρου. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 63, 280-292. doi: 10.12681/grsr.766.
- Μαρκουλάτος, Ι. (2007). *Σώμα και Νόημα. Δοκίμιο πολιτικής οντολογίας*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Μαρκουλάτος, Ι. (2018). *Maurice Merleau-Ponty. Προς μια οντολογία του συγκεκριμένου*. Αθήνα: Εκδόσεις Οκτώ.
- Μουρίκη, Α. (1990). Merleau-Ponty και Husserl: Από την υπερβατική φαινομενολογία στη σκέψη του χιάσματος. *Λεβιάθαν*, 6, 73-87.
- Μουρίκη, Α. (1991). Εισαγωγή. Στο Μ. Merleau-Ponty, *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα* (μτφ. Α. Μουρίκη), (σ. 9-23). Αθήνα: Νεφέλη. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1961).
- Μουρίκη, Α. (2009). Επίμετρο. Μια φιλοσοφία της έκφρασης: επιστροφή στην λαλιά-επιστροφή στα ίδια τα πράγματα. Στο Μ. Merleau-Ponty, *Σημεία* (μτφ. Γ. Φαράκλας), (σ. 401-419). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας». (έτος έκδοσης πρωτοτύπου: 1960).
- Μπανάκου-Καραγκούννη, Χ. (2008). *Διαστάσεις του Ορατού. Η φιλοσοφία της τέχνης*
- Μπανάκου-Καραγκούννη, Χ. (2018). Η γνωσιοθεωρητική και οντολογική υπονόμηση του κυρίαρχου υποκειμένου στο έργο του Μ. Merleau-Ponty. *Φιλοσοφία*, 48(II), 150-165.
- Μπορεί να προκαλέσουν μωπία οι ψηφιακές οθόνες;* (2021, Απρίλιος 19). Ανακτήθηκε από <https://www.laservision.gr/mporei-na-prokalesoun-myvria-oi-psyfiakes-othones/>

- Ντούμας, Χρ. (2009, Μάιος 24). Η αρχαιολογία της φωτιάς. *Η Καθημερινή*. Ανακτήθηκε από <https://www.kathimerini.gr/culture/359053/i-archaiologia-tis-fotias/>
- Ξανθάκης, Α. (1973). *Φωτογραφική τεχνική*. Αθήνα: Νηρέυς.
- Ξηροπαϊδης, Γ. (2021). Αυτό που μένει. Στο Π. Πάγκαλός & Σ. Αλιφραγκής (Επιμ.), *SYMBOLS & Iconic Ruins* (σ. 68-71). Αθήνα: Ευρασία.
- Παπαγιώργης, Κ. (2008). *Περί μνήμης*. Αθήνα: Καστανιώτη.
- Παπαθεοδωρόπουλος, Κ. (2013). *Νευροεπιστήμες: Αισθητικότητα* [Σημειώσεις μαθήματος / παρουσίαση Powerpoint]. Ανακτήθηκε από Εργαστήριο Φυσιολογίας, Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Ιατρικής. Διαθέσιμο: <https://docplayer.gr/35300080%20Pan%20mio%20patron%20tmima%20iatrikis%20neuroepistimes%20aisthitikotita%20kostas%20rapatheodoropoylos%20anaplirotis%20kathigitis%20ergastirio%20fysiologias%202013.html>
- Παπακωνσταντίνου, Γ. (2006). Εικόνα-Διαδικασία και πραγματικότητα. Στο Γ. Κουζέλης & Π. Μπασάκος (Επιμ.), *Φως-εικόνα-πραγματικότητα* (σ. 141-145). Αθήνα: νήσος/ΕΜΕΑ.
- Πλάτων, *Τίμαιος* (εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια Β. Κάλφας, 1995). Αθήνα: Πόλις.
- Πολλάτος, Θ. (2016). *Ο Μερλώ-Ποντύ και η κοινοτοπία της δημιουργίας*. Αθήνα: Περισπωμένη.
- Ρίτσος, Γ. (1981). *Τα ερωτικά*. Αθήνα: Κέδρος.
- Σκολίδης, Β. (2022). *Δημιουργία και ψύχωση στον Γιαννούλη Χαλεπά*. Αθήνα: Ερατώ.
- Στάβερης, Σ. (2021). *Δεν υπάρχει τίποτα πίσω από μια φωτογραφία*. Αθήνα: Πόλις.
- Τερζόγλου, Ν.Ι. (2017, Οκτώβριος 04). *Maurice Merleau-Ponty «Δρόμοι της Φιλοσοφίας»*. Πανελλήνιο Συνέδριο Φιλοσοφίας [Video]. YouTube. URL <https://www.youtube.com/watch?v=QzqoE5MSq8o&list=PLAfo7soyf2jQiukUZSCim9S4NoYJCJ0TDt&index=7&t=982s>
- Τριανταφυλλίδης, Κ. (1994). *Ακροβασία*. Αθήνα: Αρμός.
- Τριανταφυλλίδης, Κ. (1997, Δεκέμβριος). Λιτότητα ή η αξιολογία του ελάχιστου. *Ευθύνη*, 312, 596-598.

## Ξενόγλωσση

- Advice for vegans FAQ's*. (2022, Νοεμβρίου 09). Ανακτήθηκε από [https://www.ilfordphoto.com/faqs/advice-vegans-faqs/?\\_\\_store=ilford\\_brochure&\\_\\_from\\_store=ilford\\_uk](https://www.ilfordphoto.com/faqs/advice-vegans-faqs/?__store=ilford_brochure&__from_store=ilford_uk)



- Almog, M (2016). From Husserl to Merleau-Ponty: On the Metamorphosis of a Philosophical Example. *The European Legacy* 21(5-6), 525-534. doi: 10.1080/10848770.2016.1173482.
- Barbaras, R. (2005). A Phenomenology of Life. In T. Carman & M.B.N. Hansen (Eds.). *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty* (pp. 206-230). Cambridge University Press.
- Barker, J.M (2009). *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. University of California Press.
- Barthes, R. (1981). *Camera Lucida. Reflections of Photography* (R. Howard, Trans.). New York: Hill and Wang. (Original work published: 1980).
- Batchen, G. (2004). *Forget Me Not*. New York: Princeton Architectural Press.
- Batchen, G. (2009). *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*. MIT Press.
- Batchen, G. (2016). *Emanations: The Art of the Cameraless Photograph*. Munich/New York: DelMonico Books-Prestel.
- Batchen, G. (2021). *Negative/Positive. A History of Photography*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Baudrillard, J. (1996). *The perfect crime* (C. Turner, Trans.). Verso Books.
- Bergmann Tiest, W. (2010). Tactual perception of material properties, *Vision Research*, 50(24), 2775-2782. doi: 10.1016/j.visres.2010.10.005.
- Biceaga, V. (2010). Picturing Phenomena: Husserl on Photography. *Journal of the British Society for Phenomenology* 41(1), 78-93. doi: 10.1080/00071773.2010.11006702.
- Bradley R.M. & Mistretta C.M. (1975, July). Fetal sensory receptors. *Physiological Reviews*, 55(3), 352-82. doi: 10.1152/physrev.1975.55.3.352.
- Cadava, E. & Cortés-Rocca, P. (Spring, 2006). Notes on Love and Photography. *October*, 116, 3-34. Retrieved from <http://webservices.itcs.umich.edu/drupal/vcw/sites/webservices.itcs.umich.edu.drupal.vcw/files/cadava%20notes%20on%20love%20and%20photography.pdf>
- Callahan, S. (2018). "The Analogue": Conceptual Connotations of a Historical Medium. In S. Petersson, C. Johansson, M. Holdar & S. Callahan (Eds.), *The Power of the In-Between: Intermediality as a Tool for Aesthetic Analysis and*

- Critical Reflection* , (pp. 287-319). Stockholm: Stockholm University Press.  
doi: 10.16993/baq.1.
- Caraffa, C. (2019). Objects of Value: Challenging Conventional Hierarchies in the Photo Archive. In J. Bärnighause, C. Caraffa, S. Klamm, F. Schenider & P. Wodtke (Eds.), *Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences* (pp. 16-32). Max Planck Research Library for the History and Development of Knowledge: Studies 12.
- Carman, T. (1999). The Body in Husserl and Merleau-Ponty. *Philosophical Topics*, 27(2), 205-226.
- Carman, T. (2008). *Merleau-Ponty*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Chen, L.J, Holbein, M., & Zelek, J. S. (2006, May). Intro to haptic communications for high school students. *Proceedings 2006 IEEE International Conference on Robotics and Automation*. ICRA. Orlando-Florida, 733-738, doi: 10.1109/ROBOT.2006.1641797.
- Cheung, C. (2009). *Kairos. Phenomenology and Photography. With essays by Hans Rainer Sepp and Kwok-ying Lau*. Villejuif Cedex: Zeta Books.
- Cheung, C-F. (2010). Photography. In H. R. Sepp & L. Embree (Eds.), *Handbook of Phenomenological Aesthetics (Contributions to Phenomenology, 59)* (pp. 259-263). Springer.
- Citri, A., & Malenka, R. (2008). Synaptic Plasticity: Multiple Forms, Functions, and Mechanisms. *Neuropsychopharmacology* 33, 18–41. doi: 10.1038/sj.npp.1301559.
- Coope, U. (2005). *Time for Aristotle. Physics IV.10–14*. Oxford: University Press.
- Damisch, H. (Summer, 1978). Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image. *October*, 5, 70-72. doi: 10.2307/778645.
- Dastur, F. (2000). World, Flesh, Vision. In F. Evans & L. Lawlor (Eds.), *Chiasms. Merleau-Ponty's Notion of Flesh* (pp. 23-49). State University of New York Press.
- Demasure, K. (2017). Healing and the Forbidden Touch: A Reflection on Selected Scripture Stories. In M. Rovers, J. Malette, & M. Guirguis-Younger (Eds.), *Touch in the Helping Professions: Research, Practice and Ethics* (pp. 69–82). University of Ottawa Press.
- Depeli, G. (2015). Looking at family photographs: Reading Camera Lucida with Merleau-Ponty. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 48(I), 25-38.

- Derrida, J. (2010). *Athens, Still Remains* (P-A. Brault & M. Nass, Trans.). Fordham University Press. (Original work published: 1996).
- Descartes, R. (1985). *The Philosophical Writings of Descartes* (J. Cottingham, R. Stoothoff, & D. Murdoch, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9780511805042.
- Diderot, D. (1916). *Early Philosophical Works*. (M. Jourdain, Trans.). Chicago and London: The Open Court Publishing Company. (Original work published: 1772).
- Eastlake, L.E. (1857, April). Photography, *London Quarterly Review*, 442-448. Retrieved from [https://www.academia.edu/4850717/Photography\\_1857\\_de\\_Lady\\_Eastlake\\_-\\_Our\\_chief\\_object\\_at\\_present\\_is\\_to\\_investigate\\_the\\_connexion\\_of\\_photography\\_with\\_art--to\\_decide\\_how\\_far\\_the\\_sun\\_may\\_be\\_considered\\_an\\_artist\\_and\\_to\\_what\\_branch\\_of\\_imitation\\_his\\_powers\\_are\\_best\\_adapted.\\_](https://www.academia.edu/4850717/Photography_1857_de_Lady_Eastlake_-_Our_chief_object_at_present_is_to_investigate_the_connexion_of_photography_with_art--to_decide_how_far_the_sun_may_be_considered_an_artist_and_to_what_branch_of_imitation_his_powers_are_best_adapted._)
- Edwards, E. & Hart, J. (2005). Introduction. In E. Edwards, & J. Hart (Eds.), *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images* (pp. 1-15). London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Edwards, E. & Hart, J. (2005). Photographs as objects of memory. In E. Edwards, & J. Hart (Eds.), *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images* (pp. 331-342). London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Edwards, E. (2009). Photographs as objects of memory. In F. Candlin, & R. Guins (Eds.), *The object reader* (pp. 331-324). London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Edwards, E. (2011). Photographs: material form and dynamic archive. In C. Carrafi (Eds.), *Photo-Archives and Art History* (pp. 47-56). Munich/Berlin: Deutscher Kunstverlag.
- Elo, M. & Luoto, M. (2018). *Figures of touch. Sense technics body*. University of Fine Arts Helsinki.
- Flusser, V. (2000). *Towards a Philosophy of Photography* (A. Mathews, Trans.). London: Reaktion Books. (Original work published: 1983).
- Fulkerson, M. (2012, February). Touch Without Touching. *Philosopher's Imprint* 12(5), 15. Retrieved from: <https://quod.lib.umich.edu/cgi/p/pod/dod-idx/touch-without-touching.pdf?c=phimp;idno=3521354.0012.005;format=pdf>

- Fulkerson, M. (2020). Touch. In *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2020), Edward N. Zalta (Eds.). Retrieved from:
- Gallaway, A. (2017, October 2). *The Golden Age of Analog (It's Now)* [Video].
- Gallese, V. (2001). The 'shared manifold' hypothesis: From mirror neurons to empathy. *Journal of Consciousness Studies* 8 (5-7), 33-50. Retrieved from: [https://www.academia.edu/2207334/The\\_shared\\_manifold\\_hypothesis\\_From\\_mirror\\_neurons\\_to\\_empathy](https://www.academia.edu/2207334/The_shared_manifold_hypothesis_From_mirror_neurons_to_empathy)
- Gallese, V. (2017) Visions of the body. Embodied simulation and aesthetic experience. *Aisthesis* 1(1), 41-50. doi: 10.13128/Aisthesis-20902.
- Gallese, V. Pallasmaa, J., Mallgrave, H. & Robinson, S. (2015). *Architecture and Empathy* (P. Tidwell, Eds.). Tapio Wirkkala-Rut Bryk Foundation.
- Gasquet, J. (1991). *Cézanne. A Memoir with Conversations* (C. Pemberton, Trans.). London: Thames and Hudson. (Original work published: 1959).
- Gibson, J.J. (1968) *The Senses Considered as Perceptual Systems*. London: George Allen & Unwin Ltd.
- Hall, E.T. (1990). *The hidden dimension*. New York: Anchor Books. (Original work published: 1966).
- Havik, K., & Tielens, G. (2013). Atmosphere, Compassion and Embodied Experience. A conversation about Atmosphere with Juhani Pallasmaa. Building atmosphere. *OASE*, 91, 33–53. Retrieved from: <https://www.oasejournal.nl/en/Issues/91/AtmosphereCompassionAndEmbodiedExperience>
- Heidegger, M. (1960). *Kant and the Problem of Metaphysics* (R. Taft, Trans.). Indiana University Press. (Original work published: 1929).
- Heidegger, M. (1968). *What is called Thinking?* (F. D. Wieck & J. G. Gray, Trans.). New York: Harper & Row Publishers. (Original work published: 1954).
- Held, R., Ostrovsky, Y., de Gelder, B., Gandhi, T., Ganesh, S., Mathur, U., & Sinha, P. (2011). The newly sighted fail to match seen with felt. *Nature Neuroscience*, 14, 551-553. Retrieved from: [https://www.projectprakash.org/\\_files/ugd/2af8ef\\_5a0c6250cc3a445db0d15c09615b6dba.pdf](https://www.projectprakash.org/_files/ugd/2af8ef_5a0c6250cc3a445db0d15c09615b6dba.pdf)
- Henning, M. (2006). Skins of the Real: Taxidermy and Photography. In B. Snæbjörnsdóttir & M. Wilson, *nanoq: flat out and bluesome. A Cultural Life of Polar Bears* (pp. 136-147). Black Dog Publishing Ltd.

- Herbert, R. L. (Ed.). (2000). *Modern artists on Art*. Mineola, New York: Dover Publications, Inc.
- Herzogenrath, B. (Ed.). (2011). *Media Matter: The Materiality of Media. Matter as Medium*. Bloomsbury Academic.
- Howes, D. (2011). The senses. Polysensoriality. In F. E. Mascia-Lees (Eds.), *A Companion to the Anthropology of the Body and Embodiment* (pp. 435-450). London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Husserl, E. (1970). *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology. An Introduction to Phenomenological Philosophy*. (D. Carr, Trans.). Northwestern University Press (Original work published: 1954).
- Husserl, E. (1982). *Cartesian Meditations. An introduction to Phenomenology* (7<sup>th</sup> ed.). (D. Cairns, Trans.). The Hague: Martinus Nijhoff Publishers (Original work published: 1931).
- Husserl, E. (1993) *Ideas Pertaining to a pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. First Book: General Introduction to a Pure Phenomenology. Volume II*. (F. Kersten, Trans.). Hague: Martinus Nijhoff Publishers. (Original work published: 1913).
- Husserl, E. (1993) *Ideas Pertaining to a pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy. Second Book: Studies in the Phenomenology of Constitution. Volume III*. (R. Rojcewicz & A. Schuwer, Trans.). Dordrecht: Kluwer Academic Publishers. (Original work published: 1952).
- Husserl, E. (1997). *Thing and Space. Lectures of 1907. Volume VII*. (R. Rojcewicz, Trans.). Dordrecht: Kluwer Academic Publishers (Original work published: 1973).
- Ihde, D. (2002). *Bodies in technology*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ingold, T. (2000). *The Perception of the Environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Jackson, F. (1982). Epiphenomenal Qualia. *The Philosophical Quarterly* (1950), 32(127), 127-136. doi: 10.2307/2960077.
- Jackson, F. (1986). What Mary Didn't Know. *The Journal of Philosophy*, 83(5), 291–295. doi: 10.2307/2026143.
- Jay, M. (1993). *Downcast Eyes. The denigration of vision in twentieth-century French thought*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press.

- Jonas, H. (1954, January). The Nobility of Sight. *Philosophy and Phenomenological Research*, 14(4), 507-519. doi: 10.2307/2103230.
- Kearney, R. (2021). *Touch. Recovering our most vital sense*. New York: Columbia University Press.
- Kevles, B.H. (1997). *Naked to the bone: medical imaging in the twentieth century*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Krauss, R. (Winter, 1981). The Photographic Conditions of Surrealism. *October*, 19, 3-34. doi:10.2307/778652.
- Laruelle, F. (2011). *The Concept of Non-Photography* (R. Mackay, Trans.).U.K.: Urbanomic/Sequence Press; Bilingual edition.
- Lefort, C. (2012). Maurice Merleau-Ponty. In D. A. Landes (Trans.), *Maurice Merleau-Ponty. Phenomenology of Perception* (pp. xvii-xxix). London and New York: Routledge Taylor & Francis Group. (Original work published 1974).
- Lomax, Y. (2005). *Sounding the Event. Escapades in dialogue and matters of art, nature and time*. London / New York: I.B.Tauris.
- Liotard, J-F. (1993). Philosophy and Painting in the Age of Their Experimentation: Contribution to an Idea of Postmodernity. In G.A. Johnson (Eds.), *The Merleau-Ponty Aesthetics. Reader Philosophy and Painting* (pp. 323-335). Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Mandrou, R. (1977). *Introduction to modern France, 1500-1640. An essay in historical psychology* (R. E. Hallmark, Trans.). New York: Harper & Row. (Original work published: 1961).
- Marcoulatos, I. (2001). Merleau-Ponty and Bourdieu on Embodied Significance. *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 31(1), 1-27. doi:10.1111/1468-5914.00144.
- Marks, L.U. (Winter, 1998). Video haptics and erotics, *Screen*, 39(4), 331–348. doi: 10.1093/screen/39.4.331.
- Martin, M. G. F. (1992). Sight and touch. In T. Crane (Eds.), *The Contents of Experience Essays on Perception* (pp. 196-215). Cambridge University Press. doi: 10.1017/CBO9780511554582.010.
- Martin, M. G. F. (1993). Sense modalities and spatial properties. In N. Eilan, R. McCarthy, & B. Brewer (Eds.), *Spatial representation: Problems in philosophy and psychology* (pp. 206-218). Oxford: Oxford University Press.

- Mattens, F. (2009). Perception, Body, and the Sense of Touch: Phenomenology and Philosophy of Mind, *Husserl Studies*, 25(2), 97-120. doi: 10.1007/s10743-009-9054-x.
- Mattens, F. (2016). The Sense of Touch: From Tactility to Tactual Probing, *Australasian Journal of Philosophy*, 95(4), 1-15. doi: 10.1080/00048402.2016.1263870.
- McCarter, R. & Pallasmaa, J. (2012). *Understanding Architecture: A Primer on Architecture as Experience*. London: Phaidon Press Limited.
- Merleau-Ponty, M. (1945, March 13). The Film and the New Psychology, Lecture at l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques. In M.M. Ponty(H. Dreyfus & P.A. Dreyfus, Trans.), *Sense and Non-Sense* (pp. 48-59). U.S.A: Northwestern University Press. (Original work published: 1964).
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Signs* (R.C. McCleary, Trans.).U.S.A: Northwestern University Press. (Original work published: 1960).
- Merleau-Ponty, M. (1964). The Primacy of Perception and Its Philosophical Consequences. In M.M. Ponty(J.M. Edie, Trans.), *The Primacy of Perception* (pp. 12-42). U.S.A: Northwestern University Press. (Original work published 1947).
- Merleau-Ponty, M. (1967). *The Structure of Behavior* (A.L. Fisher, Trans.). Boston: Beacon Press. (Original work published: 1942).
- Merleau-Ponty, M. (1968). *The Visible and the Invisible* (A. Lingis, Trans.).U.S.A: Northwestern University Press. (Original work published: 1964).
- Merleau-Ponty, M. (2004). *The World of Perception* (O. Davis, Trans.).London and New York: Routledge & K. Paul. (Original work published: 1948).
- Merleau-Ponty, M. (2005). *Phenomenology of Perception* (C. Smith, Trans.).London and New York: Routledge & K. Paul. (Original work published: 1945).
- Metz, C. (Autumn, 1985). Photography and Fetish, *October*, 34, 81-90. doi:10.2307/778490.
- Minniti, S. (2016). Polaroid 2.0. Photo-Objects and Analogue Instant Photography in the Digital Age. *Italian Journal of Science & Technology Studies* 7 (1). 17-44.
- Minniti, S. (2020). “Buy film not megapixels”: The role of analogue cameras in the rematerialization of photography and the configuration of resistant amateurism. In A. C. Hall (Eds.), *The Camera as Actor: Photography and the Embodiment of Technology* (pp. 78-103). Routledge.

- Montagu, A. (1986). *Touching : the human significance of the skin*. New York: Perennial Library.
- Moran, D. (2015). From Husserl to Merleau-Ponty. In R. Kearney & B. Treanor (Eds.), *Carnal Hermeneutics* (pp. 214-364). New York: Fordham University Press.
- Myers L.B., Bulich L.A., Hess P. & Miller N.M. (2004, June). Fetal endoscopic surgery: indications and anaesthetic management. *Best Practice & Research Clinical Anaesthesiology*, 18(2), 231-258. doi: 10.1016/j.bpa.2004.01.001.
- Narain, S. (2019). In the Family: Photographic Archives from India. In J. Bärnighause, C. Caraffa, S. Klamm, F. Schenider & P. Wodtke (Eds.), *Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences* (pp. 115-129). Max Planck Research Library for the History and Development of Knowledge: Studies 12.
- Neimanis, A. (2017). *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*. Bloomsbury.
- Noë, A. (2004). *Action in Perception*. London: The MIT Press.
- O' Shaughnessy, B. (1989). The sense of touch. *Australasian Journal of Philosophy*, 67(1), 37-58. doi: 10.1080/00048408912343671
- Oberson, A-L. (2011). *I see. Dou you. Thinking Seeing*. New York-Dresden: Atropos Press.
- Olin, M. (2012). *Touching Photographs*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Pallasmaa, J. (1991). An Architecture of the Seven Senses. In Special Issue "Architecture and Urbanism" (July): *Questions of Perception. Phenomenology of Architecture*(27-37). Washington.
- Pallasmaa, J. (2005). *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Chichester: Academy Press.
- Pallasmaa, J. (2009). *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*. Chichester: John Wiley & Sons.
- Pallasmaa, J. (2016). Matter, Hapticity and Time Material Imagination and the Voice of Matter. *Building Material*, 20, 171-189. <http://www.jstor.org/stable/26445108>



- Pallasmaa, J. (2017, April 7-9). Touching the World – Vision, Hearing, Hapticity and Atmospheric Perception. *INVISIBLE PLACES*. Sao Miguel Island, Azores, Portugal.
- Paterson, M. (2006). ‘Seeing with the hands’: Blindness, touch and the Enlightenment spatial imaginary. *British Journal of Visual Impairment*, 24(2), 52–59. doi: 10.1177/0264619606063399.
- Pellegrin, P. (2022, May 23). Paolo Pellegrin’s Photographic Quest for the Sublime. *The New Yorker*. Ανακτήθηκε από <https://www.newyorker.com/magazine/2022/05/23/paolo-pellegrins-photographic-quest-for-the-sublime?fbclid=IwAR36K-PrD-0jqXtt6iKrp6YiXDzwcx22iwBfJq-Si7Qo-Z1rMT4RSRZPSBE> (προσπέλαση: 20 Μαΐου 2022).
- Pérez-Ariza, V. & Santís-Chaves, M. (2016, July-December). Haptic interfaces: kinesthetic vs. tactile systems. *Revista EIA*, 13(26), 13-29. doi: 10.24050/reia.v13i26.1065.
- Ratcliffe, M. (2008). Touch and Situatedness. *International Journal of Philosophical Studies* 16(3), 299-322. doi: 10.1080/09672550802110827.
- Ratcliffe, M. (2012). What is touch? *Australasian journal of philosophy* 90(3), 413-432. doi: 10.1080/00048402.2011.598173.
- Ratcliffe, M. (2013). Body and world. In M. Ratcliffe, *Feelings of Being: Phenomenology, psychiatry and the sense of reality* (pp. 1-33). Oxford: Oxford University Press. doi:10.1093/med/9780199206469.003.0004.
- Ratcliffe, M. (2013). Touch and the Sense of Reality. In Z. Radman (Eds.), *The Hand, an Organ of the Mind: What the Manual Tells the Mental* (pp. 131-157). MIT Press. doi: 10.7551/mitpress/9083.003.0012.
- Ratcliffe, M. J. (2018). Perception, Exploration, and the Primacy of Touch. In A. Newen, L. De Bruin, & S. Gallagher (Eds.), *The Oxford Handbook of 4E Cognition* (pp. 281-299). Oxford: Oxford University Press.
- Renehan, R. (1979). The Meaning of ΣΩΜΑ in Homer: A Study in Methodology.
- Robins, K. (1995). Will image move us still? Ανακτήθηκε από <http://www.johnvalentino.com/Teaching/Readings/Robins/Robins.html> (προσπέλαση: 12 Νοεμβρίου 2021).
- Ross, W-D. (1936). *Aristotle's Physics. A revised Text, with Introduction and Commentary*. Oxford: Clarendon Press.

- Rubinstein, D. (2023). *How Photography Changed Philosophy*. New York and London: Routledge.
- Sartre, J-P. (1964). *The words* (B. Frechtman, Trans.). New York: George Braziller. (Original work published: 1964).
- Sartre, J-P. (2004). *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination* (J. Webber, Trans.). New York and London: Routledge. (Original work published: 1940).
- Sartre, J-P. (2011). *Being and Nothingness. An Essay on Phenomenological Ontology* (H.E. Barnes, Trans.). Philosophical Library: University of Colorado. (Original work published: 1943).
- Sassoon, J. (2005). Photographic materiality in the age of digital reproduction. In E. Edwards, & J. Hart (Eds.), *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images* (pp. 196-213). London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Scharf, A. (1974). *Art and Photography*. Penguin Books.
- Schmarsow, A. (1994). The Essence of Architectural Creation. In H.F. Mallgrave & E. Ikonomidou (Eds.), *Empathy, form, and space: problems in German aesthetics, 1873-1893* (pp. 281-297). Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- Schwartz, J.M. (2019). "In the Archives, a Thousand Photos That Detail our Questions": Final Reflections on Photographs and Archives. In J. Bärnighause, C. Caraffa, S. Klamm, F. Schenider & P. Wodtke (Eds.), *Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences* (pp. 311-320). Max Planck Research Library for the History and Development of Knowledge: Studies 12.
- Scott, M. (2001). Tactual Perception. *Australasian Journal of Philosophy* 79(2), 149-160. doi: 10.1080/713931200.
- Serino, A. & Haggard, P. (2010). Touch and the Body. *Neuroscience and Biobehavioral*
- Shanes, E. (1989). *Constantin Brancusi*. New York: Abbeville Press.
- Shusterman, R. (2005). The Silent, Limping Body of Philosophy. In C. Taylor & M.B.N. Hansen (Eds.), *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty* (pp. 151-180). Cambridge University Press.

- Shusterman, R. (2012). Photography as Performative Process. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70(1), 67–77.
- Silverman, K. (2015). *The Miracle of Analogy or The History of Photography, Part 1*. California: Stanford University Press.
- Smith, D. (2013, January 25). 'Racism' of early colour photography explored in art exhibition. The Guardian. Ανακτήθηκε από <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jan/25/racism-colour-photography-exhibition> (προσπέλαση: 09 Νοεμβρίου 2022).
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Sontag, S. (2003). *Reading the pain of others*. New York: Picador.
- Streri, A. (2005). Touching for knowing in infancy: The development of manual abilities in very young infants. *European Journal of Developmental Psychology*, 2(4), 325-343. doi: 10.1080/17405620500145669.
- Tan, M. (2015, April 15). James Turrell. Skinny-dipping in the void: the day I toured James Turrell's art show naked. The Guardian. Ανακτήθηκε από <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/apr/02/skinny-dipping-in-the-void-the-day-i-toured-james-turrells-art-show-naked> (προσπέλαση: 11 Νοεμβρίου 2022).
- Tuan, L. (2022). The Matter of Manual Traces: Letters, Photographs and Bean Paste in Naomi Kawase's Cinema of Touch. *Film-Philosophy*, 26(3), 285-307. doi: 10.3366/film.2022.0202.
- Vasseleu, C. (1998). *Textures of Light. Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty*. London & New York: Routledge.
- Vestberg, N.L. (2008) Archival value. *Photographies*, 1(1), 49-65. doi: 10.1080/17540760701786725.
- Webber, J. (2004). "Philosophical Introduction". In J-P Sartre, *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination* (pp. xiii-xxxi). New York and London: Routledge. (Original work published: 1940).
- Wehrle, M. (2020). Being a body and having a body. The twofold temporality of embodied intentionality. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 19, 499-521. doi:10.1007/s11097-019-09610-z.

- Wells, L. (2004). The subject as object. Photography and the human body. In L. Wells (Eds.), *Photography: A Critical Introduction* (pp.161-192). London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Wolle, P. (1984). Fire and Ice. *Photographies*, 4, 108-120. Retrieved from <https://thenegativeaffect.files.wordpress.com/2014/11/fire-and-ice-1984.pdf>

## Ευχαριστίες

Είθισται, στο τέλος κάθε επίπονης και μοναχικής δοκιμασίας, να αποδίδονται ευχαριστίες σε όσες και όσους στάθηκαν αρωγοί στην -τελεσφόρα- έκβασή της. Στον βαθμό που μου επιτρέπεται, δεν έχω παρά να θυμηθώ αυτές και αυτούς που με τη στάση τους, την ιώβεια υπομονή τους και την αξιοθαύμαστη ανεκτικότητα τους όχι μόνο δεν παραμέρισαν ούτε ένα από τα -ομολογουμένως- πολλά εμπόδια που συνάντησα σε αυτήν την πορεία ζωής, αλλά ήταν όλες και όλοι τους εκεί για να μου δείχνουν πώς να τα ξεπερνάω.

Πιο συγκεκριμένα, ευχαριστώ τον πατέρα μου για τη βοήθειά του χωρίς την οποία όσα θέλησε/α 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 ανιψιά μου, η οποία μου έμαθε πως στην πρώτη μας ανάσα φυλάξαμε την εναγώνια και ισόβια απόπειρα να επανορθώνουμε τους αποχωρισμούς. Παράδοξα, και κάπως ασύνετα, ευχαριστώ τον σκύλο μου, Ηρακλή. Με κάνει να θέλω να γίνομαι ο άνθρωπος που νομίζει πως είμαι· η καλύτερη εκδοχή του εαυτού μου.

Ευχαριστώ την Εμμανουέλα, την Ηρώ και την Κατερίνα για την άοκνη στήριξή τους στην άβατη διάσχιση της ζωής και τη συγκινητική πίστη τους σε εμένα. Μαζί ανασαίνουμε την υγρασία του χώματος, θέλοντας τόσο αιρετικά και απερίφραστα να ζήσουμε. Δικαιωματικά, ευχαριστώ τη Γιώτα για τις νυχτερινές μας συζητήσεις που έδωσαν μορφή στα σχήματα προκειμένου να συν-χωρέσουμε. Ελπίζω το μέλλον να μας δικαιώσει.

Επιπλέον, νιώθω την ανάγκη να εκφράσω ολόψυχες, εγκάρδιες και βαθιά προσωπικές ευχαριστίες στη Μαρία Πουρνάρη, το ζωντανό παράδειγμα μιας γυναίκας που κινείται με μαεστρία στον ανδροκρατούμενο χώρο της Επιστημολογίας και της Φιλοσοφίας της Επιστήμης. Την ευχαριστώ για την ποιητικότητα της ύπαρξής της και την προσηνή παρουσία της στη ζωή μου. Το οξύμένο και ευαίσθητο αισθητήριό της υπήρξε αλάθητο σε στιγμές γενικευμένης αμφιβολίας κατά τη συγγραφή, και όχι μόνο. Χωρίς την -κάθε άλλο παρά τυχαία- συνάντησή μας, η πορεία ως εδώ θα ήταν ομιχλώδης. Της οφείλω όλη τη διαδρομή. Νιώθω ευγνωμοσύνη για τον Ιορδάνη Μαρκουλάτο· τον άνθρωπο που έταξε τον εαυτό του στους όρους συγκρότησης της επαφής μας με τον κόσμο γινόμενος ο ίδιος *φιλοσοφία*.

Τον ευχαριστώ για τίποτε λιγότερο από τη φανέρωση ενός *άλλου* κόσμου, τη σαγήνη και τη γοητεία του οποίου -χωρίς να γνωρίζω- αναζητούσα προκειμένου να φτάσω στο κρίωμα. Με τη στήριξή του άντεξα να ακούσω τον ήχο του βέλους που έσκισε τον αέρα πριν τρυπήσει τα πλευρά του Αγίου Σεβαστιανού. Ευχαριστώ, επίσης, την Αλεξάνδρα Μουρίκη για το αμείωτο και πηγαίο ενδιαφέρον που, εξαρχής, έδειξε. Η φροντίδα με την οποία αγκάλιασε το κείμενο ήταν -σχεδόν- μητρική.

Τέλος, θα ήταν μεγάλη παράλειψη να μην ευχαριστήσω τα μέλη της επταμελούς επιτροπής για την πολύτιμη συμβολή τους στην περάτωση της διδακτορικής διατριβής.