

THIS DOCUMENT MAY BE DAMAGED.

THE FILE MAY BE TRUNCATED OR INCOMPLETE. CONTINUE?

Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής
Σχολή Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού
Τμήμα Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών



THIS DOCUMENT MAY BE DAMAGED

Πτυχιακή Εργασία

Ξένια Τσολακίδη
13091

Βαγγέλης Γεωργόπουλος
13026

Επιβλέπουσα :
Ηώ Πάσχου, Ακαδημαϊκή Υπότροφος

Αθήνα, Ιούλιος 2021

Επιβλέπουσα καθηγήτρια και μέλος της εξεταστικής επιτροπής:
Ηώ Πάσχου,
Ακαδημαϊκή Υπότροφος

Μέλος της εξεταστικής επιτροπής:
Πάνος Βαρδόπουλος,
Λέκτορας

Μέλος της εξεταστικής επιτροπής:
Γεώργιος Μαχιάς,
Λέκτορας

**ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΠΤΥΧΙΑΚΗΣ/ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ
ΕΡΓΑΣΙΑΣ**

Η κάτωθι υπογεγραμμένη **Μεταξία Ηλιάνα Τσολακίδη** του **Παρασκευά** με αριθμό μητρώου **13091**, φοιτήτρια του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού του Τμήματος Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών, δηλώνω υπεύθυνα ότι: «Είμαι συγγραφέας αυτής της πτυχιακής/διπλωματικής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, οι όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε ακριβώς είτε παραφρασμένες, αναφέρονται στο σύνολό τους, με πλήρη αναφορά στους συγγραφείς, τον εκδοτικό οίκο ή το περιοδικό, συμπεριλαμβανομένων και των πηγών που ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν από το διαδίκτυο. Επίσης, βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία έχει συγγραφεί από μένα αποκλειστικά και αποτελεί προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας τόσο δικής μου, όσο και του Ιδρύματος.

Παράβαση της ανωτέρω ακαδημαϊκής μου ευθύνης αποτελεί ουσιώδη λόγο για την ανάκληση του πτυχίου μου».

Η Δηλούσα



**ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΠΤΥΧΙΑΚΗΣ/ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ
ΕΡΓΑΣΙΑΣ**

Ο κάτωθι υπογεγραμμένος **Ευάγγελος Γεωργόπουλος** του **Θεόδωρου** με αριθμό μητρώου **13026** του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού του Τμήματος Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών, δηλώνω υπεύθυνα ότι:

«Είμαι συγγραφέας αυτής της πτυχιακής/διπλωματικής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, οι όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε ακριβώς είτε παραφρασμένες, αναφέρονται στο σύνολό τους, με πλήρη αναφορά στους συγγραφείς, τον εκδοτικό οίκο ή το περιοδικό, συμπεριλαμβανομένων και των πηγών που ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν από το διαδίκτυο. Επίσης, βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία έχει συγγραφεί από μένα αποκλειστικά και αποτελεί προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας τόσο δικής μου, όσο και του Ιδρύματος.

Παράβαση της ανωτέρω ακαδημαϊκής μου ευθύνης αποτελεί ουσιώδη λόγο για την ανάκληση του πτυχίου μου».

Ο Δηλών



ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Σε γλωσσολογικό πλαίσιο ο όρος της πραγματικότητας στο Λεξικό της κοινής νεοελληνικής¹ έχει ως εξής: ο αντικειμενικός κόσμος όπως υπάρχει και γίνεται αντιληπτός (σε αντιδιαστολή προς τις υποθέσεις, τα αντικείμενα της φαντασίας κτλ). Το ερώτημα μας είναι πού σταματά ο “αντικειμενικός”, πού ξεκινούν οι “υποθέσεις” κι αν τα όρια αυτά συγχέονται. Η πτυχιακή μας εργασία έχει τίτλο “THIS DOCUMENT MAY BE DAMAGED”, σε μετάφραση “Αυτό το αρχείο μπορεί να είναι κατεστραμμένο”. Μέσω αυτής επιχειρούμε να επικοινωνήσουμε την κοινή μας ανάγκη για εύρεση τρόπου εξωτερίκευσης των εσωτερικών μας μονολόγων. Όσων σχολίων, προβληματισμών και σκέψεων θα θέλαμε να εκφράσουμε και δεν μπορούν να ειπωθούν λόγω απουσίας χρόνου, προτεραιοτήτων αλλά κυρίως σκληρής αυτοκριτικής και χαμηλής αυτοπεποίθησης. Οφείλονται όμως στην αδυναμία αντίληψης των ικανοτήτων μας ή είμαστε μέλη μιας κοινωνίας της οποίας όντως ο βιορυθμός να μεν μεταβάλλεται θετικά αλλά δυστυχώς η ίδια προσαρμόζεται δύσκολα;

Στην περίπτωση μας ο προκαθορισμένος κώδικας αποτελεί τον “αντικειμενικό κόσμο” και ο υπολογιστής το βασικό μας εργαλείο για την “αντιδιαστολή”. Εκμεταλλευόμενοι τις δυνατότητες που προσφέρει το ψηφιακό περιβάλλον του προγράμματος επεξεργασίας του κώδικα, δημιουργούμε νέες εικόνες με πρώτη ύλη τα στοιχεία της υπάρχουσας φωτογραφημένης πραγματικότητας. Αφού λοιπόν αναδιαμορφώσαμε τον αρχικό κώδικα της ψηφιακής εικόνας και προσθέσαμε τον δικό μας ανέκφραστο μονόλογο μέσα σε αυτόν, γινόμαστε θεατές μιας κατασκευασμένης τυχαιότητας, που παραπέμπει σε εκείνη που προκύπτει σε έναν σκοτεινό θάλαμο. Πώς θα έμοιαζε η ίδια σκηνή αν προσθέταμε και τις δικές μας εντολές; Ποιά είναι η αίσθησή του τυχαίου και πώς το αντιλαμβανόμαστε όταν αυτό είναι αποτέλεσμα συνειδητής επιλογής; Πως μεταφράζει ο υπολογιστής μέσω της δικής του “συνείδησης” τον εκάστοτε μονόλογο μας σε εικόνα;

¹ <https://www.greek-language.gr/greekLang/index.html>

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή	10
Κεφάλαιο 1: Περί κατασκευών οπτικού υλικού	12
1.1 Πικτοριαλισμός (1885 – 1915).....	12
1.2 Σουρεαλισμός (1924)	15
1.3 Η φωτογραφία ως ψευδής ή αληθής καταγραφή της πραγματικότητας	17
1.4 Η έννοια της σκηνοθεσίας από τα μέσα του 20 ^{ου} μέχρι τις αρχές του 21 ^{ου} αιώνα	18
1.5 Η άρα του Walter Benjamin (1892-1940) και η ψευδαίσθηση της αυθεντικότητας	21
Κεφάλαιο 2: το λάθος ως πρόταση	23
2.1 Νέα Όραση: Το υποκειμενικό βλέμμα του Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) στη Γερμανία του 1920	23
2.2 Οι προσεγγίσεις του Walter Benjamin (1892-1940) και το οπτικό ασυνείδητο	25
2.3 Ο βαθμός απεικόνισης σε σχέση με την ανάγνωση της φωτογραφικής εικόνας από τον 19 ^ο μέχρι και τον 21 ^ο αιώνα	27
Κεφάλαιο 3: Από τον υπολογιστή ως δημιουργικό μέσο, στα τέλη του προηγούμενου αιώνα, στην υπολογιστική δημιουργικότητα σήμερα	30
3.1 Μετατόπιση στο ψηφιακό και αντιδράσεις από το κοινό	30
3.2 Το Μέσον είναι το Μήνυμα από τον Marshall McLuhan (Understanding Media)	32
3.3 Η αναλογία ανάμεσα στην ψηφιακή απεικόνιση και τον μεταδομισμό	33
3.4 Προεκτάσεις της τεχνητής νοημοσύνης στην τέχνη	34
3.5 Πολιτισμικός Πανικός: Ο φόβος του κοινού για την τεχνητή νοημοσύνη	38
Επίλογος	41
Βιβλιογραφία	44
Παράθεση εικόνων	46-71

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο τίτλος της πτυχιακής εργασίας μας είναι «THIS DOCUMENT MAY BE DAMAGED». Σύμφωνα με την εταιρία Adobe, εταιρεία λογισμικού υπολογιστών, και το Photoshop, πρόγραμμα επεξεργασίας γραφικών, αφορά κατεστραμμένες εικόνες που δεν μπορεί να αναγνωρίσει. Σύμφωνα με εμάς, αφορά μία προσέγγιση στο τι τελικά ονοματίζουμε χαλασμένο και τι συμβαίνει όταν το λάθος είναι συνειδητή επιλογή του δημιουργού. Θα σχολιάσουμε τη σημασία ή την έλλειψη ενδιαφέροντος για το αν η εικόνα αναπαριστά την πραγματικότητα και θα αναρωτηθούμε τι μπορεί - αυτή τη στιγμή - να πληροί τα κριτήρια για να λέγεται εικόνα. Αυτή τη στιγμή διότι, ένα τέτοιο ερώτημα υπάγεται στην ομπρέλα των ερωτημάτων που οι απαντήσεις τους μεταβάλλονται και βρίσκονται συνεχώς σε ερευνητική διαδικασία. Τέτοιες θεματικές προβληματίζουν τον άνθρωπο από την περίοδο του Πικτοριαλισμού, καθώς αγγίζουν την φιλοσοφία παράλληλα με την επιστήμη και την τεχνολογία, και σε συνδυασμό σήμερα με την καθημερινή ψευδοέρευνα στο internet, τις συζητήσεις και τα ερεθίσματα, ο καθένας σχηματίζει την θέση του προς αυτές, για μία συγκεκριμένη χρονική περίοδο.

Αν υποθέσουμε ότι σήμερα, το 2021, υπάρχει μία φωτογραφική εικόνα, θα πρέπει να θεωρήσουμε δεδομένο ότι υπάρχει και μία επιφάνεια αποτύπωσης της. Αυτή μπορεί να πραγματοποιηθεί είτε με αναλογικό τρόπο, δηλαδή σε οποιοδήποτε είδος χαρτιού, σε ένα τοίχο, ένα ύφασμα ή οποιοδήποτε υλικό αντικείμενο, είτε με ψηφιακό, δηλαδή με την βοήθεια ενός υπολογιστή που μέσα από τη χρήση ορισμένου κώδικα εμφανίζει την εικόνα σε μία οθόνη. Ας μην ξεχνάμε και την ολογραφική υπόσταση που μπορεί να πάρει μία εικόνα, που ωστόσο δε θα αναλυθεί περαιτέρω. Στην συγκεκριμένη πτυχιακή εργασία αυτό που θα μας απασχολήσει είναι κυρίως οι ψηφιακές επιφάνειες ανάγνωσης των εικονων, τουλάχιστον στο κομμάτι της παραγωγής έργου. Αυτό διότι στο εικονογραφικό κομμάτι του πρότζεκτ, θα πειραματιστούμε με τον ψηφιακό κώδικα της εικόνας, εισάγοντας σε τυχαίο σημείο μέσα σε αυτόν, έναν εσωτερικό μονόλογο μας, μία θέση μας προς τον κόσμο, δημιουργώντας έτσι μία νέα εικόνα που θα χαρακτηρίζεται από έντονες ψηφιακές διαταραχές. Αυτή η διαδικασία θα πραγματοποιηθεί χρησιμοποιώντας το Notepad++, ένα δωρεάν πρόγραμμα επεξεργασίας πηγαίου κώδικα που υποστηρίζει διάφορες

γλώσσες προγραμματισμού². Αυτό μας δίνει την δυνατότητα να προτείνουμε μια νέα χρήση του προγράμματος, ως ψηφιακό σκοτεινό θάλαμο, όπου αντί να φωτίσουμε με ένα σημειακό φως συνειδητά για να δημιουργήσουμε ένα απρόσμενο αποτέλεσμα, χρησιμοποιούμε γράμματα και λέξεις απολύτως κατανοητές σε εμάς, αλλά εντελώς διαφορετικά μεταφρασμένες στο ψηφιακό σύμπαν, που θα δώσουν ένα αντίστοιχο αποτέλεσμα. Καθώς βρισκόμαστε στο πλαίσιο ψηφιακών περιβαλλόντων, θα σχολιάσουμε επίσης και την σχέση της τέχνης με την τεχνητή νοημοσύνη ή AI (Artificial Intelligence) και συνεπώς την υπολογιστική δημιουργικότητα.



Εικόνα 1: Πλαίσιο διαλόγου από το πρόγραμμα Adobe Photoshop που εμφανίζεται, γνωστοποιώντας την αδυναμία ανάγνωσης κι επεξεργασίας εικόνας, στις οποίες τον κώδικα έχουμε επέμβει. Αυτό μπορεί να εμφανιστεί και σε αρχεία τα οποία έχουν γενικά καταστραφεί ή φθαρεί.

² <https://notepad-plus-plus.org/>

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΠΕΡΙ ΚΑΤΑΣΚΕΥΩΝ ΟΠΤΙΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ

1.1 ΠΙΚΤΟΡΙΑΛΙΣΜΟΣ (1885 – 1915)

Ο ποιητής Charles Baudelaire(1821-1867), σύμφωνος με την κυρίαρχη αντίληψη του 19ου αιώνα για τη φωτογραφία, δεν την αναγνώριζε ως τέχνη και υποστήριζε ότι όφειλε να είναι μόνο μέσο τεκμηρίωσης στο πεδίο των τεχνών και των επιστημών (1859: 297). Ως απάντηση οι φωτογράφοι τότε, αρχικά αποδέχτηκαν ότι η φωτογραφία ήταν κάτι διαφορετικό από την τέχνη και επιδίωξαν να αναλύσουν εγγενείς ιδιότητες του μέσου. Μετέπειτα επισήμαναν ότι η φωτογραφία ήταν κάτι περισσότερο από μία μηχανική διαδικασία παραγωγής εικόνων και ότι θα μπορούσε να υποστεί επεξεργασία και να αλλοιωθεί ώστε να παράγει εικόνες που θα μπορούσαν να μοιάζουν με έργα ζωγραφικής. Η πικτοριαλιστική φωτογραφία, από το 1850 και μετά, επιδίωξε να υπερνικήσει την ιδέα του αποκλεισμού της φωτογραφίας από της τέχνης με την προσεκτική ρύθμιση όλων των στοιχείων της σύνθεσης και με τη μείωση των σημαινόντων της τεχνολογικής παραγωγής στη φωτογραφία (Wells, 2007:25-26). Για το κίνημα του πικτοριαλισμού η αναλογική σχέση φωτογραφίας και πραγματικότητας έπρεπε να μεταμορφωθεί με διάφορες τεχνικές οι οποίες έδιναν στη φωτογραφία την εντύπωση της ζωγραφισμένης εικόνας. Εξασφάλιζε ότι η εικόνα θα είναι εκτός εστίασης, θολή και συγκεχυμένη και δημιουργούσε εικόνες αλληγορικών θεμάτων, όπως θρησκευτικών σκηνών. Οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούσαν την χειρωνακτική διαδικασία, γρατζούνιζαν ή σημάδευαν τα εκτυπωτικά υλικά τους για να μιμηθούν την εμφάνιση ενός καμβά. Το κίνημα του πικτοριαλισμού θα πρέπει να ιδωθεί ως ένα σημείο συνάντησης δύο διαφορετικών κατευθύνσεων της μηχανικής εικόνας οι οποίες εκφράστηκαν σαν δύο προβληματισμοί: ο πρώτος αφορούσε τη φύση της φωτογραφικής πραγματικότητας και ο δεύτερος τη φύση του φωτογραφικού μέσου.

Ο Robert Demachy (1859-1936), εκπρόσωπος του πικτοριαλισμού αναφέρει: «Ένα έργο τέχνης πρέπει να είναι μία μεταγραφή και όχι ένα αντίγραφο της φύσης. Η ομορφιά στη φύση δεν έχει καμία σχέση με την ποιότητα που αναδεικνύει ένα έργο σε τέχνη. Αυτή η ιδιαίτερη ποιότητα παρέχεται από τον τρόπο του καλλιτέχνη να εκφράσει τον εαυτό του. Με άλλα λόγια δεν υπάρχει ούτε ένα ψήγμα τέχνης ακόμα και στην πιο όμορφη σκηνή της φύσης. Η τέχνη ανήκει στον άνθρωπο αποκλειστικά,

είναι υποκειμενική και όχι αντικειμενική. Εάν κάποιος επιμελώς αντιγράφει τη φύση, ανεξαρτήτως αν το κάνει με το χέρι και το μολύβι ή με το φωτογραφικό φακό μπορεί να είναι ένας εξαιρετος καλλιτέχνης γενικά, αλλά αυτή η συγκεκριμένη δουλειά του δε μπορεί να θεωρηθεί έργο τέχνης» (Μαρκίδου, 2015: 43).

Τα μέλη του κινήματος προσπαθούσαν να αφαιρέσουν από τις εικόνες τους οτιδήποτε θα παρέπεμπε στη μηχανική φύση του μέσου. Η αγωνία τους να συσκοτίσουν τη σχέση της φωτογραφίας με την πραγματικότητα τους οδήγησε στην αποτύπωση πραγματικών σκηνών απογυμνωμένων όμως από λεπτομέρειες που θα επέτρεπαν στο θεατή να αναγνωρίσει και να συσχετίσει το θέμα με την περιβάλλουσα πραγματικότητα (Μαρκίδου, 2015: 43).

Ο φωτογράφος και συγγραφέας Mike Weaver (1937-) ορίζοντας την πικτοριαλιστική φωτογραφία σημειώνει ότι σκοπός των φωτογράφων ήταν “να κάνουν μία εικόνα στην οποία η αισθαντική ομορφιά της καλής εκτύπωσης να βρίσκεται σε αρμονία με την ηθική ομορφιά της καλής εικόνας, χωρίς ιδιαίτερη αναφορά στο ντοκουμέντο ή σε σχεδιαστικές αξίες, και χωρίς συγκεκριμένη σχέση με την προσωπική ή τοπογραφική ταυτότητα (Weaver, 1986: Πρόλογος)”.



Εικόνα 2: *Moonlight: The Pond, 1904. Edward Steichen. Ανακτήθηκε από: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-photograph-launched-edward->*

Οι πικτοριαλιστές αξίωναν τη φωτογραφία ως Καλή Τέχνη, ισχυρισμός που συνέπιπτε με μία γενικότερη πρόκληση στην κυρίαρχη αισθητική. Πράγματι, οι πικτοριαλιστές επεδίωξαν την καθιέρωση αλλαγών στις αίθουσες τέχνης, δίνοντας

έμφαση και στην παρουσίαση των εικόνων. Ο τρόπος παρουσίασης, τα κάδρα, επιλέγονταν σε πιο ήσυχα χρώματα, ώστε να μην αποσπούν την προσοχή από την ομορφιά των εικόνων που επιτυγχάνονταν μέσω διαφόρων εκτυπώσεων και διαδικασιών τονισμού. Οι φωτογραφίες τοποθετούνται σε κάδρα πιο ομοιόμορφα και λιγότερο φορτωμένα από πριν. Έδιναν περισσότερο ελεύθερο χώρο στον τοίχο για κάθε εικόνα και ο χώρος της έκθεσης περιορίστηκε στο κεντρικό τμήμα του τοίχου, ούτε ψηλά, ούτε χαμηλά. Παρ'όλο που η πυκνότητα της παρουσίασης των φωτογραφιών θα εξέπληττε τους θεατές που είχαν συνηθίσει τον τρόπο που τα έργα εκτίθεντο στις αίθουσες τέχνης στα τέλη του 20ού αιώνα, αντιπροσώπευε κάτι νέο σε σχέση με τα καθιερωμένα δεδομένα των εκθέσεων της εποχής (Wells, 2007: 260-263).

1.2 ΣΟΥΡΕΑΛΙΣΜΟΣ (1924)

Στο πλαίσιο της συγκεκριμένης εργασίας, έχοντας αναφερθεί στον πικτοριαλισμό, θα αναλύσουμε την σχέση του σουρεαλισμού με την δημιουργία και ανάγνωση φωτογραφικών εικόνων.

Στις αρχές του 20ου αιώνα εμφανίζεται ο σουρεαλισμός, ένα βασικά καλλιτεχνικό ρεύμα που όμως εξελίχθηκε και σε πολιτικό και είχε ως αφετηρία την ιδέα της «ψυχής» του ατόμου, αντανάκλωντας έτσι συγκεκριμένα το ψυχαναλυτικό έργο του Sigmund Freud (1856-1939) στη Γερμανία. Ο σουρεαλισμός έδωσε έμφαση στις καλλιτεχνικές διαδικασίες με τις οποίες μπορεί να καταγραφεί το φαντασιακό μέσω της αυτόματης γραφής ή του σχεδίου, προσφέροντας έτσι πρόσβαση στον κόσμο της «σκέψης», και επομένως αναστατώνοντας τις δεδομένες αντιλήψεις και τα πλαίσια αναφοράς. Ο Freud είχε κάνει διάκριση μεταξύ του Id – του ασυνείδητου ενστικτώδους εαυτού – και του Ego – του συνειδητού και πολιτισμικά διαμορφωμένου εαυτού. Παρομοίως, οι σουρεαλιστές διέκριναν μεταξύ «σκέψης» και «λογικής» και στόχευαν να παρακάμψουν αυτό που θεωρούσαν ως κατασταλτική φύση της λογικής, ώστε να εκφραστούν οι φυσικές επιθυμίες. Ο σουρεαλισμός προσπάθησε να φέρει στην επιφάνεια τον κόσμο των ονείρων, ξανά με αναφορά στην θεωρία των ονείρων του Freud. Ο σουρεαλισμός εισήγαγε την πρόκληση των φιλοσοφικών διακρίσεων ανάμεσα στο εσωτερικό βίωμα και την εξωτερική πραγματικότητα. Όπως και ο πικτοριαλισμός, πρότεινε την αμφισβήτηση της διαδεδομένης εικονογραφίας και χρησιμοποίησε χειρονακτικές τεχνικές επέμβασης στην εικόνα.



Εικόνα 3: Rayogram, 1959. Man Ray.
Ανακτήθηκε από:
<https://monovisions.com/the-psychic-lens-surrealism-and-the-camera/>

Οι στόχοι του σουρεαλισμού φαίνεται να είναι περίπλοκοι και συνεχώς μεταβαλλόμενοι. Η καινοτομία του κινήματος του σουρεαλισμού βρίσκεται στους στόχους του που φαίνεται να είναι περίπλοκοι και συνεχώς μεταβαλλόμενοι: να αποπροσανατολίσει το θεατή, να καταστρέψει τους συμβατικούς τρόπους αντίληψης και να αμφισβητήσει τα ορθολογικά πλαίσια ανάγνωσης της οποιαδήποτε εικόνας από όπου κι αν προέρχεται. Σίγουρα οι στόχοι περιλάμβαναν μία άμεση σύγκρουση με την κατεστημένη φύση της τέχνης, όπως αυτή είχε δημιουργηθεί ως τότε. Δεν ήταν τυχαίο ότι πολλοί από τους πρώιμους σουρεαλιστές, όπως ο Marcel Duchamp, είχαν λάβει μέρος και στο κίνημα αντιτέχνης του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, Νταντά. Το κίνημα αυτό αφορούσε στην διαμαρτυρία ενάντια στην βαρβαρότητα του πολέμου και στις καταπιεστικές διανοητικές αγκυλώσεις. Το Νταντά χαρακτηρίζεται από συνειδητό παραλογισμό κι απόρριψη των τότε κυρίαρχων αφηγήσεων. Και στα δύο αυτά κινήματα τέχνης οι δημιουργοί τους ήταν οπαδοί του παρεμβατισμού, προκαλώντας αυτό που συνέβαινε μέχρι τότε στην αίθουσα τέχνης.

Τονίζοντας τη φαντασία ως πηγή κατανόησης της εμπειρίας, οι σουρεαλιστές χρησιμοποίησαν το φωτομονταζ, την πολλαπλή έκθεση, τις ρευογραφίες ή το σολαριζασιόν, προκειμένου να δημιουργήσουν μία αποπροσανατολιστική εικονογραφία. Ο ρεαλισμός που πάντα συνδεόταν με τη φωτογραφία χρησιμοποιήθηκε σαν παιχνίδι, σαν μία τακτική που συμβάλλει στην σουρεαλιστική πρόκληση της νέας

διορατικότητας, καθώς αντικείμενα, άτομα ή τοποθεσίες αποκτούσαν απρόσμενες σχέσεις ή παραμορφώσεις.

Στη φωτογραφία οι σουρεαλιστές βρήκαν ένα τέλειο εκφραστικό μέσο του οποίου η άμεση σχέση με την πραγματικότητα και η αυτόματη λειτουργία παραγωγής μπορούσε να χρησιμοποιηθεί με τρόπο τέτοιο, ώστε να δώσει αποτελέσματα που να εναρμονίζονται πλήρως με το πνεύμα του κινήματος και ειδικότερα με την έννοια της αυτόματης γραφής (Μαρκίδου, 2015: 73).



*Εικόνα 4: Untitled, 1925.
Franz Roh. Ανακτήθηκε από:
<https://monovisions.com/the-psychic-lens-surrealism-and-the-camera/>*

1.3 Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΩΣ ΨΕΥΔΗΣ Ή ΑΛΗΘΗΣ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ ΤΗΣ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

Στην εργασία αυτή, τίθεται προς συζήτηση και η άτυπη υποχρέωση της φωτογραφικής εικόνας να αποδίδει την ορατή πραγματικότητα όσο πιο αληθοφανώς γίνεται. Οι εικόνες που πραγματοποιήθηκαν δεν είχαν σκοπό ούτε λόγο να παραθέσουν την αλήθεια που προκύπτει από την οπτική μας αντίληψη αλλά είναι περισσότερο υποκειμενικές εικόνες που θυμίζουν στον θεατή ό,τι εκείνος αναζητά να δει. Έπιθυμία μας είναι οι εικόνες που δημιουργήσαμε να παραπέμπουν τον θεατή σε

μορφές που σχηματίζει στο μυαλό όταν θυμάται ή όταν ονειρεύεται.

Αρκετοί κριτικοί, όπως η αμερικανίδα Susan Sontag (1933-2004), έχουν εστιάσει στις ρεαλιστικές ιδιότητες της εικόνας. Τη δεκαετία του '70, η Susan Sontag στο βιβλίο της με τίτλο *Περί Φωτογραφίας*, αντιμετωπίζει τις φωτογραφίες ως ίχνη της πραγματικότητας και ερευνά τη φωτογραφία σε σχέση με την πληροφορία και το βαθμό που η εικόνα την αναπαράγει. Το ενδιαφέρον της αφορά στον βαθμό στον οποίο η εικόνα αντιπροσωπεύει επαρκώς τη στιγμή της επικαιρότητας από την οποία λαμβάνεται. Υποστήριξε ότι εάν η εικόνα παραπλανά τον θεατή αυτό οφείλεται σε έλλειψη επαρκών μέσων του/της φωτογράφου για να μεταφέρει αυτό που επιθυμεί να εκφράσει. Η Sontag προσέγγισε τη φωτογραφία ως τεκμήριο, ως αναφορά ή ως αποδεικτικό στοιχείο.

Αντίθετα, ο Max Kozloff (1933-) αμφισβήτησε το εννοιολογικό πρότυπο της Sontag που υποστήριζε ότι εάν μία φωτογραφία υπάρχει, πιστοποιεί και ότι κάτι ή κάποιος, κάποτε, κάπως όντως εμφανίστηκε. Ο Kozloff επικρίνει την πρόταση της ότι η φωτογραφία αποτυπώνει την πραγματικότητα και υποστηρίζει αντ'αυτού μία αντίληψη ότι η φωτογραφία συμπεριλαμβάνει όλες τις πιθανότητες παρανόησης, απόκρυψης πληροφοριών ή ψευδών καταθέσεων (Kozloff 1987: 237). Στη συλλογή δοκιμίων του *Photography and Fascination* καταλήγει στο συμπέρασμα ότι “Η παρουσία των φωτογραφιών αποκαλύπτει πως είμαστε περιορισμένοι εν μέσω των αισθήσεων. Αντιλαμβανόμαστε και ερμηνεύουμε τον εξωτερικό κόσμο μέσω ενός συνόλου από οξύτατους εσωτερικούς δείκτες. Αλλά είμαστε ανίκανοι από μόνοι μας να πιάσουμε ή να τραβήξουμε κάποιο μόνιμο πλάσμα του. Από πρακτική άποψη, επιβεβαιώνουμε τυπολατρικά αυτό που είναι εκεί, διαθέσιμο και το αποκαλούμε πραγματικότητα. Αλλά με τις φωτογραφίες έχουμε ισχυρές αποδείξεις ότι οι ζωές μας δεν ήταν παραισθήσεις (Kozloff 1979: 101)” (Wells 2007: 40).

1.4 Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ ΑΠΟ ΤΑ ΜΕΣΑ ΤΟΥ 20^{ου} ΕΩΣ ΤΑ ΜΕΣΑ ΤΟΥ 21^{ου} ΑΙΩΝΑ

Απόρροια της αγωνιώδους αναζήτησης για την αληθή καταγραφή και “αντικειμενική” απόδοση μίας σκηνής είναι οι ενδοιασμοί που προκύπτουν για την πρακτική της σκηνοθετημένης εικόνας. Ένα μεγάλο μέρος της σύγχρονης

φωτογραφικής παραγωγής, εννοώντας την παραγωγή περίπου από τη δεκαετία του '70 και έπειτα, χαρακτηρίζεται με τον όρο της σκηνοθεσίας. Τις περισσότερες φορές, λέγοντας σκηνοθετημένη φωτογραφία εννοούμε την φωτογράφιση μιας σκηνής που έχει κατασκευάσει ο φωτογράφος και όχι την λεγόμενη άμεση καταγραφή της πραγματικότητας. Αυτός ο διαχωρισμός, καταλαβαίνουμε ότι συνδέεται με την αντίληψη ότι η άμεση φωτογράφιση εξασφαλίζει την “αλήθεια” όσων μεταδίδει, ενώ η σκηνοθεσία τη διαστρεβλώνει. Αυτός ο διαχωρισμός με τη σειρά του συνδέεται με την αγωνία για την αληθοφάνεια της φωτογραφικής εικόνας. Απο την στιγμή όμως που ο φωτογράφος κοιτάζει μέσα απο το σκόπευτρο της φωτογραφικής του κάμερας, σκηνοθετεί είτε το θέλει είτε όχι. Αλλάζει το ύψος του, επιλέγει τη γωνία λήψης, μετακινείται ώστε να συμπεριλάβει ή να αφαιρέσει οπτικές πληροφορίες και ορίζει ο κάδρο, επιλογές που κατασκευάζουν την εικόνα και αποδίδουν μία προσωπική ερμηνεία στην σκηνή. Έτσι, ο φωτογράφος δεν γίνεται ποτέ να είναι «αντικειμενικός» (Αντωνιάδης 1999: 186), δηλαδή να αποδόσει την αλήθεια της ορατής πραγματικότητας χωρίς να χρησιμοποιήσει το προσωπικό του φίλτρο.

Σε περιπτώσεις της σύγχρονης φωτογραφικής παραγωγής, παρά τη φαινομενική μη-σκηνοθετική παρέμβαση του φωτογράφου, η σκηνοθεσία είναι εμφανής τόσο στον τρόπο φωτισμού, στη γωνία λήψης και στο κάδρο όσο και στη μετέπειτα ψηφιακή επεξεργασία της φωτογραφικής εικόνας. Ορισμένοι ακολουθούν την πρακτική της επιτηδευμένης ανασύνθεσης της πραγματικότητας, όπως ο αμερικανός Philip Lorca DiCorcia (1951-) με την ανακατασκευή του αμερικάνικου τοπίου και η βρετανίδα Hannah Starkey (1971-) τοποθετώντας τις γυναίκες να επιτελούν τον επιβεβλημένο ρόλο τους, κάνοντας έτσι ένα σχόλιο για το κοινωνικό φύλο. Πρόκειται για μία πρακτική που αμφισβητεί την αυθεντικότητα της φωτογραφίας η οποία αποσπάται από την πραγματικότητα, όπως για παράδειγμα το είδος του φωτογραφικού στιγμιότυπου. Αντίθετα, αυθεντική μπορεί να είναι μία σκηνή την οποία είδε ο φωτογράφος και αποφάσισε να την αναπαραστήσει με την βοήθεια της σκηνοθεσίας. Η πρακτική της σκηνοθεσίας περιλαμβάνει επιλογή του χώρου, της ώρας και της πόζας, κατασκευή κι έλεγχο του φωτισμού και δημιουργία ζωγραφικών και κινηματογραφικών παραπομπών. Η αυθεντικότητα μετατίθεται στην πρόθεση του φωτογράφου και όχι στην αναλογική σχέση της φωτογραφίας με την πραγματικότητα (Μαρκίδου, 2015:150).



Εικόνα 5: *Untitled*, 1999. *Hanna Starkey*. Ανακτήθηκε από: <https://www.tate.org.uk/art/artists/hannah-starkey-2683>



Εικόνα 6: *W, March 2000, #12 (from Cuba Libre)*, 2000. *Philip Lorca DiCorcia*. Ανακτήθηκε από: <https://www.artsy.net/artwork/philip-lorca-dicorcia-w-march-2000-number-12-from-cuba-libre>

Εδώ τίθεται και ένα ερώτημα που αφορά στον προσδιορισμό του νοήματος της φωτογραφίας που απλώς περιγράφει. Σε τι αποσκοπεί μία εικόνα που απλώς

καταδεικνύει στον θεατή την πραγματικότητα όπως τη γνωρίζει ακόμα και με κάποιο έμμεσο τρόπο; Μία από τις ερμηνείες σύμφωνα με τον θεωρητικό της φωτογραφίας David Bate, είναι πως η περιγραφική φωτογραφία λειτουργεί καθησυχαστικά επιβεβαιώνοντας στον θεατή πως η πραγματικότητα υπάρχει, σε αντίθεση με την επικρατούσα αντίληψη της φωτογραφίας του μεταμοντερνισμού, κύριο στοιχείο του ιδεολογικού υποβάθρου της οποίας αποτέλεσε η αμφισβήτηση της πραγματικότητας (Bate, 2004: 34-39).

Η προβληματική της εικόνας ως διαλεκτική μεταξύ της αλήθειας και του ψεύδους έχει απασχολήσει αδιάκοπα τη δυτική σκέψη. Σχετικά με την τέχνη, το μεγαλύτερο μέρος αυτής της σκέψης καταλήγει σε ένα μάλλον προβληματικό συμπέρασμα. Η τέχνη, παρ'ότι αρκετά απομακρυσμένη από την αληθινή υπόσταση των πραγμάτων υπόκειται, πολλές φορές εσφαλμένα, σε αξιολόγηση βάσει του βαθμού στον οποίο προσεγγίζει την αλήθεια των πραγμάτων. Η μίμηση, που με αυτή τη συλλογιστική αποτελεί την ύψιστη μορφή της τέχνης, πλησιάζει την αλήθεια και την ουσία των πραγμάτων, αλλά δεν την κατακτά ποτέ. Ένα από τα προβλήματα που προκύπτουν εξ'αιτίας της τέχνης είναι ότι πολλές φορές εκλαμβάνεται ως αναπαράσταση της πραγματικότητας. Συνεπώς για αυτόν που ενδιαφέρεται για την αλήθεια των πραγμάτων, η τέχνη είναι αδιάφορη αν όχι απορριπτέα.

Η θεώρηση του κόσμου ως ψευδής ή αληθινή αντίληψη καταλογίζεται συχνά ως μειονέκτημα, αφού διχοτομεί την εμπειρία σε αληθινή και ψευδή, σε καλή και κακή, δίνοντας έντονα ηθική, περιορισμένη και ανελεύθερη διάσταση σε αυτήν. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της αποδοχής αυτής της θεωρίας είναι η κριτική του Friedrich Nietzsche (1844-1900), όπου επικρίνεται ακριβώς ο χωρισμός της εμπειρίας του κόσμου σε καλό και κακό, σε αλήθεια και απάτη, όπου τα πάντα κρίνονται και κατακρίνονται ή γίνονται αποδεκτά σύμφωνα με μία μονοδιάσταση λογική, η οποία οδηγεί στην κατάργηση κάθε ελευθερίας σκέψης και πράξης (Ζωίδης,2011: 63-67).

1.5 Η ΑΥΡΑ ΤΟΥ WALTER BENJAMIN (1892-1940) ΚΑΙ Η ΨΕΥΔΑΙΣΘΗΣΗ ΤΗΣ ΑΥΘΕΝΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

Ο γερμανός φιλόσοφος Walter Benjamin (1892-1940) ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τα νέα μέσα και τις νέες τεχνολογίες (τηλεόραση, κινηματογράφο και φωτογραφία) την

δεκαετία του 1920 και διέκρινε νέους τρόπους αντίληψης της πραγματικότητας μέσα από αυτά. Για εκείνον, η έννοια του μέσου συμπεριλαμβάνει καθετί που διαμεσολαβεί ανάμεσα στον κόσμο και την νοητική και αισθητηριακή μας αντίληψη.

Ο Benjamin δηλώνει ότι η τέχνη μεταβάλλεται λόγω της εφαρμογής της σύγχρονης τεχνολογίας στο χώρο της. Αποτέλεσμα της δυνατότητας της μηχανικής αναπαραγωγής των έργων τέχνης και της συλλογικής αναπαράστασης και αντίληψης της πραγματικότητας, είναι και η συλλογική αντίληψη περί τέχνης. Περαιτέρω αποτέλεσμα είναι η απώλεια της «αύρας» του έργου τέχνης, μία ιδέα του Benjamin περί αυθεντικότητας, όπως επίσης και ο αναβαθμισμένος ρόλος των μέσων μαζικής επικοινωνίας με συνέπεια αφενός την χειραφέτηση και αφετέρου την χειραγώγηση των υποκειμένων (Ζωίδης,2011: 31).

Ο Benjamin υποστηρίζει ότι η φωτογραφία καταγράφει το αληθινό με τρόπο ψυχρό και μηχανικό, πέραν των ιδιαιτεροτήτων και περιορισμών λόγω του χώρου και του χρόνου που το καθιστούσαν «ανθρώπινο», αφού του προσέδιδαν «αύρα». Η δυνατότητα αναπαραγωγής του έργου, του στερεί την αύρα του, αφού δεν την αναγνωρίζει καν, αλλά παράλληλα το χειραφετεί και το εκδημοκρατίζει, όπως κατ'επέκταση χειραφετεί και το διευρυμένο πλέον κοινό του. Στη μορφή των φωτογραφικών εικόνων, πράγματα και γεγονότα βρίσκουν νέες χρήσεις και νέα νοήματα, τα οποία προχωρούν πέρα από τα δίπολα ωραίο-άσχημο, αληθές-ψευδές, χρήσιμο-άχρηστο. Η φωτογραφία γενικότερα είναι ένα από τα βασικά μέσα που παράγουν αυτή τη μεταηθική ποιότητα που βρίσκεται μέσα στα πράγματα ή προσκολλάται σε αυτά και η οποία σβήνει τα παραπάνω δίπολα, μεταφέροντας το ενδιαφέρον για τις εικόνες πέραν του καλού και του κακού.

Το πρόβλημα με την αντιπαράθεση μεταξύ «αυθεντικού» και «αντιγράφου» είναι οι άκαμπτοι ορισμοί της πραγματικότητας και της εικόνας. Προυποθέτει πως ό,τι είναι αληθινό παραμένει αναλλοίωτο και ακέραιο, ενώ οι εικόνες εμπεριέχουν το μειονέκτημα της μεταβολής (Ζωίδης,2011: 89). Όμως οι εικόνες λόγω της δυνατότητας παρέμβασης που δίνουν στο χρήστη τους, έχουν γίνει περισσότερο επιθυμητές και δημοκρατικές. Έτσι οι έννοιες της εικόνας και της πραγματικότητας καταλλήγον να είναι συμπληρωματικές. Ακολουθώντας τη μεταβολή που υφίσταται η έννοια της πραγματικότητας, η έννοια της εικόνας αλλάζει και αυτή, επιβεβαιώνοντας την άποψη περί συνθετότητας και απροσδιοριστίας .

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΤΟ ΛΑΘΟΣ ΩΣ ΠΡΟΤΑΣΗ

2.1 ΝΕΑ ΟΡΑΣΗ: ΤΟ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟ ΒΛΕΜΜΑ ΤΟΥ LASZLO MOHOLY-NAGY (1895-1946) ΣΤΗΝ ΓΕΡΜΑΝΙΑ ΤΟΥ 1920

Λαμβάνοντας υπ' όψη την ιστορική περιβάλλον των αρχών του 20ου αιώνα στην Ευρώπη, θα δούμε ότι η εκβιομηχάνιση επέβαλε ριζικές αλλαγές στον τρόπο αντίληψης των πραγμάτων. Η φωτογραφία ήταν ένα μηχανικό μέσο παραγωγής εικόνων που υιοθετήθηκε με ενθουσιασμό από τους καλλιτέχνες της πρωτοπορίας.

Η μεταγενέστερη φωτογραφική θεωρία του εννοιολογικού καλλιτέχνη Joan Fontcuberta (1955-) για την αντίοραση που αναφέρεται «στην οπτική διατύπωση μιας αντίφασης» φέρει ομοιότητες με την αισθητική θεωρία της απο-οικειοποίησης, η οποία προτάθηκε από τον ρώσο φορμαλιστή γλωσσολόγο Viktor Shklovsky (1893-1984) τα χρόνια της Κομμουνιστικής Επανάστασης του 1917 στη Ρωσία. Ο Shklovsky, για τον οποίο η απο-οικειοποίηση είναι σκοπός της τέχνης, υποστηρίζει: «Ο σκοπός της τέχνης είναι να μεταδίδει την αίσθηση των πραγμάτων έτσι όπως γίνονται αντιληπτά και όχι όπως είναι ήδη γνωστά. Η δεξιότητα της τέχνης είναι να κάνει τα αντικείμενα μη-οικεία, να κάνει τις φόρμες δυσανάγνωστες, να αυξάνει τη δυσκολία αντίληψης και να την επεκτείνει».

Ο Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946), ο οποίος είναι συνδεδεμένος με το Μπάουχαους πίστευε ότι η φωτογραφία θα συνέβαλλε σε μία νέα παγκόσμια οπτική γλώσσα. Το 1925 στο πλαίσιο των εκδόσεων του Μπάουχαους, κυκλοφόρησε το βιβλίο του *Malerei Fotografie Film (Ζωγραφική Φωτογραφία Φίλμ)* το οποίο περιελάμβανε κείμενα για το ρόλο της φωτογραφίας στη μοντέρνα πραγματικότητα. Η έννοια της τυποφωτογραφίας, που ήταν ένας συνδυασμός γραφιστικής και φωτογραφίας, το σχέδιο του εξωφύλλου και η δομή του βιβλίου είναι χαρακτηριστικά παραδείγματα του σχεδιασμού που εισήγαγε στο Μπάουχαους ο Moholy-Nagy. Επίσης επινόησε τον όρο *Νέα Όραση (New Vision)* για να δηλώσει την αλλαγή που θα έφερνε η φωτογραφία στον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε την πραγματικότητα. Βασική αρχή της Νέας Όρασης ήταν η εφαρμογή της μοντέρνας τεχνολογίας στην τέχνη. Ο Moholy-Nagy εξερεύνησε τις δυνατότητες του φωτογραφικού μέσου με τα πειράματά του να στρέφονται κυρίως στις τεχνικές του φωτομοντάζ και των φωτογραμμάτων. Στο κείμενο του *From Pigment to Light* (1936) δεν υποδείκνυε μόνο τρόπους διερεύνησης

των δυνατοτήτων του φωτογραφικού μέσου, αλλά υποδείκνυε και την απομάκρυνση της φωτογραφίας από τις παραδοσιακές παραστατικές τέχνες που θεωρούσε πως δεν είχαν να αποδώσουν τίποτα καινούργιο (Μαρκίδου, 2015: 66).



*Εικόνα 7: Photogram (1926), László Moholy-Nagy.
Ανακτήθηκε από:
<https://www.theartstory.org/artist/moholy-nagy-laszlo/artworks/>*

Το Νταντά της Νέας Υόρκης που ξεκίνησε τη δράση του με τον Man Ray (1890-1976) και τον Marcel Duchamp (1887-1968) δεν άργησε να μεταφερθεί στο Παρίσι, όπου τα δρώμενα ήταν περισσότερο διαδεδομένα και ο καλλιτεχνικός κόσμος περισσότερο ενεργός. Ο Man Ray συγκεκριμένα, δημιούργησε rayographs, σε μετάφραση ρευογράμματα ή ρευογραφίες, κάνοντας λογοπαίγνιο με το όνομα του και τοποθετώντας αντικείμενα στο φωτοευαίσθητο χαρτί. Το στοιχείο του παιχνιδιού παρατηρείται πολύ έντονα από εκείνη την εποχή αλλά και αργότερα μέσω του κινήματος των Καταστασιακών, οι οποίοι πρότειναν το παιχνίδι ως νέο τρόπο εμπειρίας του αστικού περιβάλλοντος. Η Καταστασιακή Διεθνής ήταν μια επαναστατική οργάνωση που συγκροτήθηκε στην Ευρώπη την δεκαετία του '50. Οι ιδέες της αντλούνταν από την καλλιτεχνική πρωτοπορία των κινημάτων του 20^{ου} αιώνα, όπως ο σουρεαλισμός και ο ντανταϊσμός που αναφέρθηκαν παραπάνω.



Εικόνα 8: Rayographs (1925 και 1922). Man Ray. Ανακτήθηκε από <https://www.widewalls.ch/magazine/surrealism-photography>

Η μεγαλύτερη πολιτισμική επανάσταση προέκυψε, σύμφωνα με τον θεωρητικό επικοινωνίας Marshall McLuhan (1911-1980), στις λεγόμενες παραδοσιακές τέχνες. Ο ζωγράφος πλέον δε μπορούσε να απεικονίσει έναν κόσμο που είχε επαρκώς φωτογραφηθεί. Αντ'αυτού στράφηκε στην προσπάθεια να αποκαλύψει τις εσωτερικές διεργασίες της δημιουργικότητας, με τον σουρεαλισμό, τον εξπρεσιονισμό και την αφηρημένη τέχνη. Παρομοίως στον χώρο της λογοτεχνίας, ο συγγραφέας δε μπορούσε πλέον, δεν είχε πια νόημα να περιγράψει γεγονότα ή αντικείμενα σε αναγνώστες που ήδη γνώριζαν από φωτογραφίες, φιλμ, τύπο και ραδιόφωνο τι συνέβαινε. Αντί να αναπαριστούν έναν κόσμο που ήδη ξέρουμε, οι καλλιτέχνες στράφηκαν στην απεικόνιση της εσωτερικής δημιουργικής διαδικασίας της αυτοπραγμάτωσης, δηλαδή αυτογνωσίας και της χειραφέτησης του ατόμου (Ζωίδης, 2011: 98).

2.2 ΟΙ ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ WALTER BENJAMIN (1892-1940) ΚΑΙ ΤΟ ΟΠΤΙΚΟ ΑΣΥΝΕΙΔΗΤΟ

Το 1931, ο Walter Benjamin όρισε το οπτικό ασυνείδητο: “Είναι πράγματι μία φύση διαφορετική από αυτή που αντιλαμβάνεται το μάτι αυτή που μιλά στη φωτογραφική μηχανή· διαφορετική, προ πάντων, υπό την έννοια ότι αντί για έναν χώρο που τον χειρίζεται απευθείας η ανθρώπινη συνείδηση, εμφανίζεται ένας που επηρεάζεται ασυνείδητα. Είναι δυνατόν, αν και χοντρικά, να περιγράψει κάποιος τον τρόπο που

κάποιος περπατά, αλλά είναι αδύνατον να ειπωθεί κάτι για εκείνο το κλάσμα του δευτερολέπτου που ο άνθρωπος αρχίζει να περπατά. Η φωτογραφία με τα διάφορα βοηθήματα της (φακοί, μεγέθυνση), μπορεί να αποκαλύψει αυτή τη στιγμή. Η φωτογραφία καθιστά για πρώτη φορά ενήμερο το οπτικό ασυνείδητο, ακριβώς όπως η ψυχανάλυση αποκαλύπτει το ενστικτώδες ασυνείδητο”.

Ο Benjamin έγραφε σε μία εποχή που είχε δοθεί ιδιαίτερη έμφαση στο ότι η φωτογραφία προσφέρει έναν ιδιαίτερο τρόπο του βλέπειν. Τις δεκαετίες του '20 και του '30, το “βλέμμα” θα αλλάξει σε σχέση με το παρελθόν, επειδή μπορούμε να δούμε τον κόσμο από άγνωστα σημεία θέασης, για παράδειγμα μέσα από ένα μικροσκόπιο, από την κορυφή πολυώροφων κτηρίων, κάτω από την επιφάνεια της θάλασσας.

Αναλυτικότερα, στο δοκίμιο του «*το έργο τέχνης στην εποχή της μηχανικής αναπαραγωγής*» που δημοσιεύεται το 1936, παραθέτει τις ιδέες του σε σχέση με τη φωτογραφία, προσφέροντας δύο βασικά σύνολα προτάσεων που αφορούσαν τη σημασία της φωτογραφίας ως μέσο μηχανικής αναπαραγωγής εικόνων.

Το πρώτο βασικό σύνολο αφορούσε στη δύναμη της φωτογραφίας να αναπαράγει μοναδικές εικόνες. Με τον τρόπο αυτό ο Benjamin επισημαίνει ότι η μηχανική αναπαραγωγή αντικατέστησε «μία μοναδική ύπαρξη με ένα πλήθος αντιγράφων», όχι με την έννοια της απομίμησης αλλά με την έννοια ότι ήταν η έκβαση μιας τεχνικής διαδικασίας. Εικόνες που είχαν υπάρξει κάπου και κάποτε, μπορούσαν τώρα να ειπωθούν από μία ποικιλία θεατών σε μία ποικιλία περιστάσεων. Η γνώση του έργου δεν περιοριζόταν πλέον στην παρουσία του πρωτότυπου. Το νόημα των εικόνων δεν εξαρτιόταν πλέον από το αρχικό πλαίσιο αναφοράς τους, και οι εικόνες ήταν ανοιχτές σε πολλαπλές αναγνώσεις και ερμηνείες. Ο παραλληλισμός της πρότασης του Benjamin με την σημασία της ψηφιακής απεικόνισης στον οπτικό πολιτισμό οδήγησε σε μεγάλο αριθμό γραπτών, άρθρων και ακαδημαϊκών συζητήσεων. Ήταν η ίδια φωτογραφική εικόνα που υπόκειτο σε παρόμοια διαδικασία, καθώς μετατρέποταν, αναπαράγοταν ή αποθηκευόταν ψηφιακά. Γι'αυτό προέκυψε το ερώτημα αν ήταν σε εξέλιξη μία δεύτερη ηλεκτρονική ή ψηφιακή επανάσταση στον οπτικό πολιτισμό, η οποία θα οικειοποιήτο τον ρόλο που είχε η φωτογραφία στην «αποχή της μηχανικής αναπαραγωγής» που περιέγραψε αρχικά ο Benjamin.

Το δεύτερο σύνολο που περιέγραψε ο Benjamin αφορούσε την ίδια την φωτογραφική μηχανή. Αναγνώριζε ότι η φωτογραφία αναπτύχθηκε ως τμήμα επιστημονικών και τεχνολογικών εξελίξεων του βιομηχανικού καπιταλισμού του 19ου

και των αρχών του 20ου αιώνα. Το φυσικό πλαίσιο αυτής της ανάπτυξης ήταν η πόλη του 19ου αιώνα. Η νέα αστική εμπειρία χαρακτηρίστηκε από την ταχύτητα, τη ραγδαία αλλαγή και των κατακερματισμό της καθημερινής εμπειρίας, λόγω της σκληρής οικονομίας της αμειβόμενης εργασίας. Το καινούργιο βιομηχανικό και αστικό περιβάλλον είχε ως αποτέλεσμα να προκαλέσει στους κατοίκους ένα πρωτοφανές ψυχολογικό σοκ. Ο Benjamin πιστεύει ότι η φωτογραφική μηχανή με τις εικόνες της μας επιτρέπουν να συλλογιστούμε σχετικά με αυτό το συγκεχυμένο περιβάλλον. Υποδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο η φωτογραφία αποδίδει πληθώρα καθημερινών λεπτομερειών που κανονικά θα αγνοούνταν. Υποδεικνύει παράγοντες, όπως τον τρόπο που η φωτογραφική μηχανή μπορεί να μεταφέρει το μάτι σε θέσεις που δε θα μπορούσε αλλιώς να βρεθεί, ή τον τρόπο με τον οποίο το κλείστρο παγώνει τη δράση που το ίδιο το μάτι δε μπορεί να αντιληφθεί. Ο Benjamin προτείνει ότι τότε η φωτογραφική μηχανή αποκάλυψε ένα νέο είδος «οπτικού ασυνείδητου», όπως ακριβώς η ψυχανάλυση αποκάλυψε το «ενστικτώδες ασυνείδητο».

Έτσι, κατά την άποψη του Benjamin η φωτογραφία, και αργότερα ο κινηματογράφος, ήταν κατάλληλα μέσα για να απεικονίσουν τις αλλαγές στο περιβάλλον των βιομηχανικών κοινωνιών και, επιπλέον, μπορούσαν να φτάσουν σε μαζικά ακροατήρια και όχι μόνο σε μικρές ελίτ (Wells, 2007: 311-313).

2.3 Ο ΒΑΘΜΟΣ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗΣ ΣΕ ΣΧΕΣΗ ΜΕ ΤΗΝ ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΑΠΟ ΤΟΝ 19^ο ΜΕΧΡΙ ΚΑΙ ΤΟΝ 20^ο ΑΙΩΝΑ

Αφού λοιπόν έχουμε αναλύσει τα παραπάνω στοιχεία σχετικά με την δυνατότητα πειραματισμού που προσφέρει η φωτογραφική εικόνα από την λήψη μέχρι το φωτογραφικό αποτέλεσμα, κι αφού έχουμε ερευνήσει τα αποτελέσματα του πειραματισμού από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα φαίνεται να καταλήγουμε στο παρακάτω συμπέρασμα. Μέσα από τις διαδικασίες πειραματισμού, προκύπτουν διάφορα επίπεδα αναγνωσιμότητας του απεικονιζόμενου της φωτογραφικής εικόνας. Μία μονάδα μέτρησης αυτών των επιπέδων της ταυτοποιητικής ποιότητας και κατά συνέπεια διαύγειας μιας φωτογραφικής εικόνας είναι ο βαθμός απεικόνισης

Όταν κοιτάζουμε μία φωτογραφία είναι σαν να βλέπουμε μία εικόνα της πραγματικότητας μέσα από την αντίληψη της φωτογραφικής μηχανής. Στην

συγκεκριμένη εργασία μας στόχος μας ήταν να δούμε μέσα από την αντίληψη του υπολογιστή. Το ότι κάποια αποτύπωση είναι ατελής δεν επηρεάζει καθόλου την «αναγκαστική πληρότητα» της φωτογραφικής εικόνας.

Ο βαθμός απεικόνισης αναγνωρίζεται τόσο μέσα από την ποσότητα των οπτικών πληροφοριών, όσο και από την ποιότητά τους. Κάθε λειτουργία του φωτογραφικού μέσου, όπως η ταχύτητα, η εστίαση, το διάφραγμα, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο την εκμεταλεύεται ο χρήστης, παράγουν μία εκδοχή μιας φωτογραφικής απεικόνισης. Σε μια εκδοχή, η μεταμόρφωση της ορατής πραγματικότητας είναι ελάχιστη, δηλαδή η φωτογραφική απεικόνιση διαμορφώνεται με τέτοια πολιτισμικά και τεχνικά χαρακτηριστικά που προσφέρουν στο θεατή την ψευδαίσθηση μιάς άμεσης θέας της σκηνής που φωτογραφήθηκε, όπως η περίπτωση της Starkey. Σε άλλη εκδοχή, η μεταμόρφωση της ορατής πραγματικότητας θα μπορούσαμε να πούμε ότι μεγιστοποιείται όπως στις εικόνες του Moholy-Nagy. Η φωτογραφική αυτή απεικόνιση, εκφράζει στον θεατή μία διάθεση εξερεύνησης του οπτικού κόσμου και ορισμένες φορές φτάνει σε σημείο τέτοιο όπου η φωτογραφημένη πραγματικότητα να επισκιάζεται μέχρι σημείου εξαφάνισης.

Συμπερασματικά, ο βαθμός απεικόνισης και κατ' επέκταση η διαφάνεια της φωτογραφικής εικόνας εξαρτάται από την ευκρίνεια του αποτυπώματος αλλά και από τη συμφωνία της μορφής απεικόνισης με τους κώδικες της αντίληψης του θεατή και με τους εικονογραφικούς και απεικονιστικούς κώδικες αναπαράστασης της ορατής πραγματικότητας.

Η διαμόρφωση του φωτογραφικού αποτυπώματος δεν εξαρτάται μόνο από το σύνολο των τεχνικών χαρακτηριστικών της λειτουργίας που επιλέγει κανείς, αλλά και από την ορθή χρήση της, η οποία προσδιορίζεται από το φυλλάδιο οδηγιών της κάθε συσκευής, και αφορά για παράδειγμα την εστίαση στο πρόσωπο, τη σωστή θέση του φωτογράφου ως προς τον ήλιο κτλ. Αυτές οι οδηγίες έχουν σκοπό να δώσουν στη φωτογραφική εικόνα μία διαφάνεια που θα ανταποκρίνεται με τον καλύτερο δυνατό τρόπο στην προσδοκία για αληθοφάνεια. Αντίθετα, η παραβίαση της ορθής λειτουργίας ενός προγράμματος προκαλεί ένα είδος παρεμβολής, κάτι που όταν κοιτάζουμε τη φωτογραφία γίνεται αντιληπτό είτε σαν λάθος, είτε σαν πρόταση διερεύνησης του οπτικού κόσμου.

Αυτή η παραβίαση της ορθής λειτουργίας είναι μιά οπτική διατύπωση της αντιόρασης του Joan Fontcuberta, που αναφέρθηκε και προηγουμένως. Η αντιόραση

είναι το ανάλογο της οπτικής σκέψης, μια προσπάθεια πρόκλησης και αμφισβήτησης ενός συγκεκριμένου φωτογραφικού κατεστημένου (Αντωνιάδης, 1999: 180).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3:

ΑΠΟ ΤΟΝ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΗ ΩΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ ΜΕΣΟ, ΣΤΑ ΤΕΛΗ ΤΟΥ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΟΥ ΑΙΩΝΑ, ΣΤΗΝ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΙΚΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟΤΗΤΑ ΣΗΜΕΡΑ

3.1 ΜΕΤΑΤΟΠΙΣΗ ΣΤΟ ΨΗΦΙΑΚΟ ΚΑΙ ΑΝΤΙΔΡΑΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΟ ΚΟΙΝΟ

Η ψηφιακή τέχνη αποτελεί μία μορφή έκφρασης με τη χρήση ψηφιακών μέσων, όπου ο δημιουργός επεξεργάζεται το υλικό ή υλοποιεί εξ'αρχής το έργο χρησιμοποιώντας ψηφιακές τεχνικές, εργαλεία και μεθόδους. Μπορούμε να συσχετίσουμε την ψηφιακή τέχνη με κινήματα και ομάδες όπως το Fluxus (1960) και το Νταντά (1916), καθώς βασίζεται στην συμμετοχή του κοινού μέσω της διαλογικής ή διαδραστικής οδού, χρησιμοποιώντας πολλές φορές ψευδοτυχαία συμπεριφορά και έλεγχο. Είναι ιδιαίτερα σημαντικό να κατανοήσει ο θεατής, αναγνώστης ή χρήστης πως η ψηφιακή τέχνη εξαρτάται από αλγόριθμους και συγκεκριμένη σειρά εντολών που καθορίζουν τη διαδικασία ολοκλήρωσης της απαιτούμενης εργασίας καθώς και τη μορφή του παραγόμενου έργου.

Στην ψηφιακή τέχνη η τεχνολογία χρησιμοποιείται ως μέσο και ως εργαλείο, αλλά και ως συνδυασμός των δύο. Ψηφιακές δημιουργίες προβάλλονται και διανέμονται αποκλειστικά με ψηφιακά μέσα, πράγμα που παράλληλα με τον εκμηδενισμό της απόστασης χαρή στο διαδίκτυο, επιτρέπει την πλήρη και άμεση διάδοση τους. Η μέθοδος έκφρασης είναι απολύτως ελεύθερη, καθώς μπορεί να πραγματοποιηθεί και να υλοποιηθεί σε οποιονδήποτε χώρο και χρόνο Ένας επιπλέον σημαντικός παράγοντας είναι η δυνατότητα αντιγραφής και διατήρησης των ψηφιακών έργων τέχνης. Η δυναμική μορφή της ψηφιακής τέχνης δεν ευνοεί την αγοραπωλησία, γεγονός που οδηγεί στην παρομοίωση της με την performance art, η οποία καθιερώθηκε την δεκαετία του '70. (Δεληγιάννης, 2007: 137-149).

Οι εξελίξεις στο χώρο της ψηφιακής παραγωγής εικόνων και οι δυνατότητες ψηφιοποίησης και εκ νέου επεξεργασίας εικόνων αρχείου, θέτουν υπό αμφισβήτηση την ιδέα του τεκμηριωτικού ρεαλισμού και της φωτογραφικής αυθεντίας. Το ίδιο το γεγονός ότι ακόμα συζητάται η φωτογραφική αλήθεια, δείχνει ότι στην καθημερινή γλώσσα οι φωτογραφίες αντιμετωπίζονται ακόμα ως ρεαλιστικές, δηλαδή περιμένει

κανείς από την φωτογραφία να είναι ένα ντοκουμέντο. Αυτή η αντιμετώπιση αντικατοπτρίζεται παραδείγματος χάριν στην χρήση του hashtag #nofilter και ακόμα στο νομοθετικό πλαίσιο της Νορβηγίας όπου πρόσφατα προτάθηκε νόμος δήλωσης οποιαδήποτε επεξεργασίας σε φωτογραφία που δημοσιεύεται σε οποιοδήποτε μέσο προβολής. Μία από τις πρώτες αντιδράσεις στην ψηφιακή τεχνολογία της εικόνας ήταν ο φόβος για το θάνατο της φωτογραφικής αλήθειας. Οι παραδοσιακοί ισχυρισμοί για την αξία της αλήθειας της φωτογραφίας έχουν στηριχτεί στην αιτιώδη σχέση ανάμεσα στη φωτογραφική εικόνα και τον πραγματικό κόσμο. Στις θεωρίες που στηρίζονται στον ρεαλισμό, η φωτογραφία καθορίστηκε κυρίως σε σχέση με την τεχνική βάση της: τον τρόπο με τον οποίο το φως που αντανακλάται από ένα αντικείμενο ή ένα γεγονός στον πραγματικό κόσμο καταγράφεται στην εμουλσιόν του φιλμ. Η φωτογραφία έγινε κατανοητή ως δείκτης ή ίχνος αυτού που την είχε προκαλέσει. Ο σύγχρονος Αμερικάνος φωτογράφος και ακαδημαϊκός Fred Ritchin υποστήριξε ότι, καθώς η ψηφιακή τεχνολογία της εικόνας αύξησε εντυπωσιακά τις δυνατότητες επέμβασης σε αυτήν, διακυβεύτηκε κατά κάποιο τρόπο η φωτογραφική ακεραιότητα.

Ο αυστραλός αρχιτέκτονας και συγγραφέας William Mitchell (1944-2010) αναρωτιέται εάν η χρήση του υπολογιστή και η ψηφιοποίηση της παραγωγής εικόνων έβαλαν τέλος στην εποχή της (ψευδούς) αθωότητας. Μια ψεύτικη αθωότητα που ανήκει στην περίοδο των χρόνων που προηγήθηκε, κατά τη διάρκεια της οποίας οι χημικές φωτογραφίες μας προσέφεραν εικόνες που θα μπορούσαμε άνετα να θεωρήσουμε ως "... τυχαίες, ειλικρινείς εκθέσεις του πραγματικού κόσμου, που θα μπορούσαμε να τις διακρίνουμε με σιγουριά από τις πιο παραδοσιακά κατασκευασμένες εικόνες, οι οποίες έμοιαζαν με εμφανώς διφορούμενες και αβέβαιες ανθρώπινες κατασκευές (Mitchell 1992: 225)".

Άλλο κύμα αντιδράσεων στην ψηφιακή τεχνολογία της εικόνας έδωσε έμφαση στην ικανότητα παραγωγής διαστρωματωμένων και μη πεπερασμένων εικόνων, που είναι πάντα σε δημιουργική διαδικασία. Με το να συμπεριληφθούν στα ψηφιακά πολυμέσα, οι φωτογραφικές εικόνες εκτέθηκαν σε πολλαπλά πλαίσια: ήχου, κειμένου, ομιλίας, άλλων εικόνων κτλ. Τα πολλαπλά, εναλλακτικά, ριζοσπαστικά νοήματα προέκυψαν ως αποτέλεσμα αυτού του νέου είδους σύνθετων μηνυμάτων. Επιπλέον τα μηνύματα μπορούν να ανακαλυφθούν ή να δημιουργηθούν από τον θεατή ή τον χρήστη καθώς αλληλεπιδρούν με το υλικό που εκ κατασκευής λάμβανε υπ'όψη την συμμετοχή του.

Σε αυτή τη μίξη νέων μέσων και εμπειριών, συχνά υπονοείτο μία αντίθεση με την

ιδέα ότι στο παρελθόν η φωτογραφία ήταν «καθαρή», μία αυτόματη πηγή σταθερού και μοναδικού νοήματος. Η εμφανής τεχνολογική διαφορά μεταξύ μηχανικών και ψηφιακών διαδικασιών έγινε επίσης η βάση για την κατασκευή διαφορετικών διανοητικών και δημιουργικών αντιλήψεων περί πρακτικής, παραγωγής και χρήσης των εικόνων (Wells, 2007: 322).

3.2 ΤΟ ΜΕΣΟΝ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΜΗΝΥΜΑ ΑΠΟ ΤΟΝ MARSHALL McLUHAN (UNDERSTANDING MEDIA)

Στα μέσα της δεκαετίας του '60, ένας από τους σημαντικότερους ο φιλόσοφος και κατά βάση θεωρητικός της επικοινωνίας Marshall McLuhan (1911-1980) άνοιξε νέους δρόμους, θέτει καινοτόμες βάσεις σε σχέση με την θεωρία των μέσων ή media υποστηρίζοντας ότι «στον δυτικό κόσμο, όπου είναι από καιρό πάγια τακτική η διάσπαση και η ρήξη των πραγμάτων ως τρόπος ελέγχου, το μέσο είναι το μήνυμα» (McLuhan, 1964: 7). Κατά τη μηχανική περίοδο, την περίοδο της ακμής της μηχανικής τεχνολογίας, ο άνθρωπος επέκτεινε το σώμα του στο χώρο. Πλέον, με την βοήθεια της ηλεκτρονικής τεχνολογίας, ο άνθρωπος έχει επεκτείνει το κεντρικό νευρικό του σύστημα σε τέτοιο βαθμό, ώστε να έχει καταργήσει το χώρο και το χρόνο αναφορικά με τον πλανήτη γη. Είναι η εποχή των προεκτάσεων του ανθρώπου, του τεχνολογικού ερεθισμού της συνείδησης.

Ο McLuhan θεωρεί ότι οι κύριες προσδοκίες της εποχής μας είναι η «ολοκλήρωση», η «κατανόηση» και το «βάθος» της «συνειδητοποίησης», οι οποίες ποιότητες αποτελούν «φυσικό επακόλουθο» της εξάπλωσης και της εφαρμογής της ηλεκτρικής-ηλεκτρονικής τεχνολογίας. Ζούμε σε μία εποχή απεριόριστων ηλεκτρονικών εφαρμογών και δυνατοτήτων, που αντιτίθεται στους επιβαλλόμενους τρόπους έκφρασης και τείνει να επιτρέπει στο άτομο την δυνατότητα ολικής έκφρασης. Η βαθιά πίστη του σύγχρονου ανθρώπου σε αυτό τον προσανατολισμό συνεπάγεται την θεοποίηση της τεχνολογίας, η οποία αφορά την τελική αρμονία όλου του ανθρώπινου γίνεσθαι και έτσι την χειραφέτηση του σύγχρονου δυτικού υποκειμένου. Η διαμεσολαβητική αυτή λογική της σύγχρονης τεχνολογίας, υποστηρίζει ο McLuhan επιβεβαιώνει τη ρήση ότι το μέσον είναι το μήνυμα, διότι είναι το μέσο το ίδιο που

καθορίζει και ελέγχει την κλίμακα και τη μορφή της ανθρώπινης συνεργασίας και δράσης. Το περιεχόμενο των μέσων είναι τόσο ποικίλο όσο και ανήμπορο καθαυτό να δώσει μορφή στην ανθρώπινη επικοινωνία (Ζωίδης, 2011: 96).

3.3 Η ΑΝΑΛΟΓΙΑ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΨΗΦΙΑΚΗ ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΚΑΙ ΤΟΝ ΜΕΤΑΔΟΜΙΣΜΟ

Η ιδέα ότι οι ψηφιακές εικόνες είναι ουσιαστικά πιο προσωρινές και μεταβλητές, ιβρυδικές και υπό εξέλιξη σε σχέση με τις αναλογικές, μαζί με το γεγονός ότι τα λογισμικά προγράμματα ψηφιακής εικόνας μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να αποσυναρμολογήσουν, να αλλάξουν και να κατασκευάσουν φωτογραφίες, οδήγησε στη διατύπωση μιας σειράς από αναλογίες ανάμεσα στην ψηφιακή απεικόνιση και τις μεταδομιστικές θεωρίες της γλώσσας. Ο μεταδομισμός αναπτύχθηκε την δεκατία του '60 στην Ευρώπη και στηρίζεται κυρίως στις θεωρίες του γλωσσολόγου Jacques Derrida (1930-2004) και στις απόψεις του φιλοσόφου και ψυχοπαθολόγου Michel Foucault (1926-1984). Οι μεταδομιστικές θεωρίες απορρίπτουν τον δομισμό και τις θέσεις του περί δυαδικών αντιθέσεων, ιεραρχικών δομών και σημαίνοντος και σημαινόμενου.

Πολλές από τις εφαρμογές για παράδειγμα το Notepad++, αποτελούν εργαλεία για την κατανόηση και την επανάληψη των φωτογραφικών κωδίκων και ιδιοτήτων. Έτσι, το ψηφιακό λογισμικό απεικόνισης μπορεί να αποτελέσει μέσο κατανόησης της φωτογραφικής αναπαράστασης και της φύσης της φωτογραφικής γλώσσας. Η ψηφιακή τεχνολογία μετατράπηκε σε κριτικό εργαλείο που μπορούσε να δείξει στην πράξη ότι η ίδια η φωτογραφική εικόνα είναι ένα ιδιαίτερο είδος κατασκευής. Μπορεί να βρεθεί μία αναλογία μεταξύ του απεριόριστου της ψηφιοποιημένης εικόνας και των μεταδομιστικών ή μετα-στρουκτουραλιστικών θεωριών, που ξεκινούν από τις ιδέες του Jacques Derrida για τη φύση της γλώσσας και του νοήματος. Σ'αυτές τις θεωρίες τονίζεται η πολυσημική φύση των σημείων, δηλαδή η ικανότητα τους να σημαίνουν παραπάνω από ένα πράγμα, και η απροσδιοριστία τους, ο τρόπος δηλαδή με τον οποίο

τα συστήματα γλώσσας είναι συνεχώς μεταβαλλόμενα και τροποποιούνται ανάλογα με τα κοινωνικά πλαίσια. Στη σφαίρα των οπτικών εικόνων, η ψηφιακότητα θεωρήθηκε ότι αποδομούσε τις μονοσήμαντες, σταθερές εικόνες της φωτογραφίας και με αυτό τον τρόπο απελευθέρωνε από τα δεσμά μιάς προβληματικής φωτογραφικής παράδοσης και της ξεπερασμένης αποστολής της.

Από τα τέλη του 1990, ο αυστραλός ιστορικός τέχνης Geoffrey Batchen (1956-) έχει χρησιμοποιήσει παρόμοιες ιδέες με αυτές του Derrida για να προτείνει ότι η ίδια η φωτογραφία είναι μία ψηφιακή διαδικασία. Οι φωτογραφίες είναι ένα ιδιαίτερο είδος σημείου· είναι δεικτικά σημεία που προκαλούνται από τα αντικείμενα που αναπαριστούν αλλά, ωστόσο, σημεία. Σύμφωνα με τις μεταδομιστικές θεωρίες τα σημεία είναι συνεχώς ασταθή και αποκτούν και παράγουν νοήματα και μέσα από αυτό που δεν είναι. Επομένως, όποτε ένα σημείο - ένα αντικείμενο, ένα θέμα, ένα pixel - μας κάνει να σκεφτούμε κάτι, φαίνεται να στηρίζεται σε ένα χαρακτηριστικό το οποίο απουσιάζει. Ας αναφέρουμε εδώ και τη θέση του Roland Barthes (1915-1980) στο βιβλίο του *Φωτεινός Θάλαμος* ότι αυτό που βλέπουμε σε μία εικόνα είναι αυτό που υπήρξε, ότι κατά βάση η φωτογραφία πιστοποιεί μία παρουσία, την ύπαρξη του ανάφορου της (Barthes, 1980: 107). Όμως η φωτογραφία πιστοποιεί παράλληλα και αυτό που απουσιάζει. Αν σκεφτούμε με αυτές τις θεωρίες θα μπορούσαμε να δούμε τον τρόπο που το νόημα της κάθε φωτογραφίας προκύπτει από ένα ασταθές αφηγηματικό παιχνίδι των σημείων (των pixels). Συνεπώς, ο Batchen καταλήγει ότι η φωτογραφία είναι μία ψηφιακή διαδικασία· και άρα σημασιοδοτεί μέσω ενός συστήματος σημείων (pixel) που λειτουργούν σε ένα πεδίο παρουσιών και απουσιών, θετικών και αρνητικών, «0» και «1» (Wells, 2007: 319).

3.4 ΠΡΟΕΚΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΤΗΣ ΝΟΗΜΟΣΥΝΗΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

Οι νέες τεχνολογίες που όλο και περισσότερο εμπλέκονται στις ζωές μας, ιδιαίτερα η τεχνητή νοημοσύνη, αλλάζουν τη φύση των διαδικασιών της καθημερινότητας και συνεπώς των δημιουργικών διαδικασιών. Ο υπολογιστής πράγματι παίζει σημαντικό ρόλο στη δημιουργία μουσικής, σχεδίου, επιστήμης. Παρ'όλα αυτά, θα πρέπει ίσως να μετατοπίσουμε τον τρόπο αντίληψης του υπολογιστή από εργαλείο για δημιουργία, σε μία δημιουργική οντότητα από μόνο του. Αυτή η οπτική έχει πυροδοτήσει την μελέτη ενός πεδίου του AI, γνωστό ως υπολογιστική δημιουργικότητα. Η υπολογιστική

δημιουργικότητα αποτελεί τη μελέτη της κατασκευής λογισμικού το οποίο παρουσιάζει συμπεριφορά που κρίνεται δημιουργική στους ανθρώπους. Τέτοια λογισμικά μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να ολοκληρώσουν αυτόνομα δημιουργικές εργασίες όπως την εφεύρεση μιας μαθηματικής θεωρίας, το γράψιμο ενός ποιήματος, την σύνθεση μουσικής, κ.ο.κ. Η υπολογιστική δημιουργικότητα επίσης, καθιστά δυνατό να κατανοήσουμε βαθύτερα την (εώς τώρα) ανθρώπινη δημιουργικότητα, και να δημιουργήσουμε προγράμματα που θα λειτουργούν σαν καλλιτεχνικοί συνεργάτες και όχι απλώς σαν εργαλεία.

Η δημιουργικότητα σαν έννοια μοιάζει μυστηριώδης γιατί όταν ο άνθρωπος έχει ορισμένες ιδέες, του είναι πολύ δύσκολο να εξηγήσει από που προήλθαν, και χρησιμοποιεί αφηρημένες έννοιες όπως η έμπνευση και το ένστικτο για να τα καταφέρει. Το γεγονός ότι δεν έχουμε συνειδητοποιήσει τον τρόπο που μία ιδέα εμφανίζεται δεν σημαίνει απαραίτητα ότι δεν μπορεί να εξηγηθεί επιστημονικά. Μάλιστα, άλλες δραστηριότητες τις οποίες δεν είμαστε ικανοί να αναγνωρίσουμε πως συμβαίνουν, όπως η κατανόηση της γλώσσας ή η αναγνώριση μοτίβων και λοιπά, μία μηχανή με τεχνητή νοημοσύνη είναι ικανή να τις αναπαράγει με όλο και καλύτερες τεχνικές. Όσον αφορά τη δημιουργικότητα μπορούμε να σκεφτούμε το εξής: μία δημιουργική ιδέα είναι ένα συνονθύλευμα ήδη γνωστών ιδεών. Με άλλα λόγια ένα θεώρημα, ένας νόμος της φυσικής, ένα κομμάτι μουσικής μπορούν να παραχθούν από ένα πεπερασμένο σύνολο από ήδη υπάρχοντα στοιχεία, συνεπώς η δημιουργικότητα είναι μία ανεπτυγμένη μορφή επίλυσης προβλημάτων που συμπεριλαμβάνουν μνήμη, παρομοίωση, εκμάθηση και λογική και που είναι δυνατόν να αναπαραχθεί έχοντας ως μέσο τον υπολογιστή.

Ας αναφέρουμε κάποια παραδείγματα εικαστικών έργων τεχνητής νοημοσύνης:

Ο Harold Cohen (1928-2016), βρετανός καλλιτέχνης και προγραμματιστής ανέπτυξε στη διάρκεια αρκετών ετών, περίπου από το 1973, το AARON, ένα πρόγραμμα στον υπολογιστή που είχε και φυσική υπόσταση ως ένα μηχανικό χέρι, ένα ρομπότ, που μπορεί να σηκώσει ένα πινέλο και να ζωγραφίσει σε έναν καμβά. Ζωγραφίζει ανθρώπους σε έναν βοτανικό κήπο, όχι αντιγράφοντας ένα υπάρχον έργο τέχνης, αλλά με το να παράγει όσο περισσότερα μοναδικά σχέδια σχετικά με το θέμα χρειάζεται. Αυτό συμβαίνει, αφού έχουν δοθεί από τον προγραμματιστή στο AARON δεδομένα σχετικά με την ανθρώπινη στάση του σώματος και με την χλωρίδα. Τα φυτά υπάρχουν

για εκείνο ως προς το μέγεθος, το σχήμα και το χρώμα τους και οι άνθρωποι υπάρχουν ως προς το σώμα, τις κλειδώσεις τους, το σχετικό τους μέγεθος. Επίσης πρέπει να έχει δεδομένα για τη βαρύτητα, για το φως και τις σκιές. Έχοντας όλα αυτά τα δεδομένα δημιουργεί κάθε φορά μοναδικά σχέδια. Αυτό είναι το λεγόμενο machine learning ή μηχανική μάθηση.



Εικόνα 9: Ο Cohen παρατηρεί το AARON να ζωγραφίζει, 1995. Ανακτήθηκε από: <https://newatlas.com/creative-ai-algorithmic-art-painting-fool-aaron/36106/>



Εικόνα 10: Ο ζωγραφικός πίνακας 050402 του AARON, 2004. Ανακτήθηκε από: <https://newatlas.com/creative-ai-algorithmic-art-painting-fool-aaron/36106/>

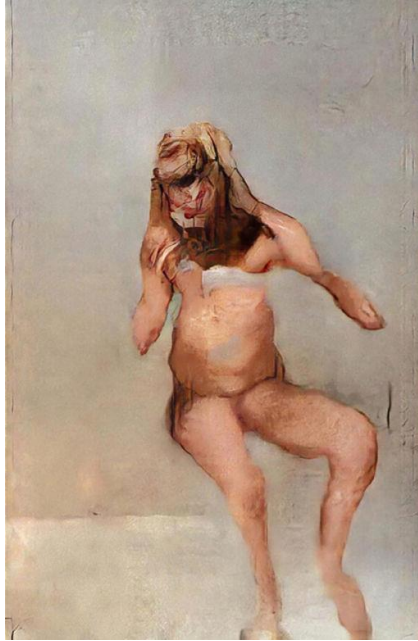
Το Painting Fool που άρχισε να δημιουργείται το 2001 από τον βρετανό επιστήμονα υπολογιστών, Simon Colton είναι αρκετά πιο αυτόνομο από το AARON. Παρόλο που το λογισμικό δεν εφαρμόζει με το σώμα του χρώμα σε καμβά, δημιουργεί κολλάζ ή

πινελιές ψηφιακά. Ο δημιουργός του, Colton, αναφέρει ότι κατασκευάζει τα δικά του κόνσεπτ, ψάχνοντας στο διαδίκτυο για υλικό, κάνοντας αναζήτηση στον παγκόσμιο ιστό και στα social media. Η κεντρική ιδέα είναι να δημιουργεί επίκαιρα έργα τέχνης με νόημα για τον θεατή. Για παράδειγμα, το 2009, το Painting Fool παρήγαγε τη δική του ερμηνεία για τον πόλεμο στο Αφγανιστάν, βασιζόμενο σε ένα είδησεογραφικό άρθρο. Το αποτέλεσμα ήταν μία παράθεση εικόνων από αεροπλάνα, βομβαρδισμούς και τάφους (López de Mántaras. Ανακτήθηκε 19/6/2021 από <https://www.bbvaopenmind.com/en/articles/artificial-intelligence-and-the-arts-toward-computational-creativity/>).



Εικόνα 11: Πίνακας από το project του Painting Fool με τίτλο “Emotionally Aware Paintings”, Painting Fool. Ανακτήθηκε από <http://www.thepaintingfool.com/about/index.html>

Ο Γερμανός καλλιτέχνης Mario Klingemann δημιούργησε το 2017 το γυμνό πορτραίτο “The Butcher's Son”, έχοντας “ταίσει” τον αλγόριθμο με εικόνες από stick figures και εικόνες από πορνογραφία (Elgammal, 2019. Ανακτήθηκε 19/6/2021 από <https://www.americanscientist.org/article/ai-is-blurring-the-definition-of-artist>).



Εικόνα 12: *The Butcher's Son*, Mario Klingemann, 2017. Ανακτήθηκε από: <https://www.electricartefacts.art/artwork/mario-klingemann-the-butchers-son-special-edition>

Εδώ θα μπορούσαμε να κάνουμε μία παρομοίωση της τέχνης ΑΙ με την φωτογραφία. Όταν η φωτογραφία εφευρέθηκε στις αρχές του 19ου αιώνα, δεν θεωρούνταν τέχνη – πράγματι, μία μηχανή έκανε ένα μεγάλο μέρος της δουλειάς. Οι καλλιτέχνες όμως αντιστάθηκαν σε αυτή τη θεώρηση και τελικά δικαιώθηκαν, πράγμα που σημαίνει ότι μετά από καιρό πια, η φωτογραφία συμπεριλαμβανόταν στις καλές τέχνες. Ίσως το ίδιο συμβεί και στην περίπτωση της τεχνητής νοημοσύνης.

3.5 ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟΣ ΠΑΝΙΚΟΣ: Ο ΦΟΒΟΣ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗΤΗ ΝΟΗΜΟΣΥΝΗ

Η μετατόπιση από την αναλογική αναπαράσταση στην ψηφιακή αποτέλεσε την οπτική έκφραση μιάς βαθύτερης μετατόπισης από ένα σύγχρονο σε ένα μεταμοντέρνο κόσμο και την απώλεια της άποψης του κόσμου που παρείχε η φωτογραφία από τα μέσα του 19ου αιώνα. Ήταν η αναγγελία μιας νέας, μετα-φωτογραφικής εποχής της

οπτικής κουλτούρας, στην οποία δεν θα μπορούσε κανείς να μείνει προσκολλημένος στις ευθραυστες πεποιθήσεις μας για την αλήθεια και την αποδεικτική αξία των φωτογραφιών.

Μία αξιοπρόσεκτη πτυχή της εμφάνισης της ψηφιακής τεχνολογίας της εικόνας μας οδήγησε στην επαναξιολόγηση του πώς αντιλαμβανόμαστε τη φωτογραφία και στην ανάσυρση παλαιών ερωτημάτων και προβληματισμών που αφορούν στον ρεαλισμό της. Η Sarah Kember (1963-), ακαδημαϊκός με βασικό αντικείμενο τις νέες τεχνολογίες, υποδεικνύει το παρακάτω ως έναν από του κύριους λόγους: “Η επεξεργασμένη και προσομοιωμένη στον υπολογιστή εικονογραφία μοιάζει να απειλεί την υπόσταση της αλήθειας της φωτογραφίας, ακόμα και αν αυτή έχει ήδη υπονομευτεί απο δεκαετίες σημειωτικής ανάλυσης. Πώς μπορεί να συμβαίνει αυτό; Πώς μπορούμε να πανικοβαλόμαστε από την απώλεια του πραγματικού, όταν συμφωνούμε (σιωπηρά ή όχι) ότι το πραγματικό είναι πάντα ήδη χαμένο στην πράξη της αναπαράστασης; (Kember 1998: 17)”

Μπορούμε να καταλάβουμε ότι ο πανικός για την απειλή που αποτελεί ο υπολογιστής για τον ρεαλισμό της φωτογραφίας δεν πραγματοποιείται πραγματικά στο επίπεδο της ίδιας της εικόνας. Είναι πολιτισμικός πανικός για την πιθανή απώλεια του τοποθετημένου στο κέντρο ανθρωπιστικού εαυτού μας, με τις «κυρίαρχες και μέχρι τώρα ανεπιτυχώς αμφισβητημένες επενδύσεις μας στο φωτογραφικό πραγματικό» (Kember 1998: 18). Η αντιληπτή απειλή βρίσκεται στην υποκειμενικότητα μας, όπου προκαλείται ένας πιο θεμελιώδης φόβος, που αφορά «τη θέση του εαυτού ή του υποκειμένου της φωτογραφίας, και τον τρόπο που το υποκείμενο χρησιμοποιεί τη φωτογραφία για να κατανοήσει τον κόσμο και να επέμβει σε αυτόν» (Wells, 2007: 331).

Ιστορικά, έχει υπάρξει δύσκολο για την δυτική κοινωνία να αποδεχτεί και να συμβιβαστεί με την ιδέα ότι οι μηχανές τείνουν να αποκτήσουν νοημοσύνη και πόσο μάλλον ότι μπορεί να γίνουν δημιουργικές. Οι άνθρωποι είναι μέχρι και σήμερα σκεπτικοί όσον αφορά την δυνητικότητα ένα λογισμικό να είναι δημιουργικό. Υποστηρίζεται η ιδέα ότι το να προσομοιάσεις εικαστικές πρακτικές απαιτεί την ανθρώπινη λογική και δημιουργική σκέψη, πράγμα που είναι αδύνατον να το κάνει ένας αλγόριθμος. Η τοποθέτηση μας στη συγκεκριμένη εργασία έρχεται σε αντιδιαστολή με αυτές τις ιδέες. Η δημιουργικότητα δεν αποτελεί κάποιο “δώρο” στα ανθρώπινα όντα που δεν επιδέχεται επιστημονική μελέτη, αλλά ελπίζουμε ότι μπορεί να μελετηθεί, να

προσομοιωθεί και να είναι εκμεταλεύσιμη. Και ενώ ακόμα η κοινωνία αργεί να το αποδεχτεί, η υπολογιστική δημιουργικότητα έχει ήδη δηλώσει την ύπαρξή της.

Σχετικά με τον *πολιτισμικό πανικό* για την υπολογιστική δημιουργικότητα, οι λόγοι που η κοινωνία είναι τόσο απρόθυμη να αποδεχτεί ότι μη βιολογικά υποκείμενα μπορούν να είναι δημιουργικά, αφορούν και το γεγονός ότι αυτά δεν είναι λειτουργικά μέλη της, συνεπώς η παραδοχή τους ως τέτοια θα είχε σημαντικές κοινωνικές επιπτώσεις. Άρα είναι πολύ βολικότερο να πούμε ότι μοιάζουν σαν να έχουν νοημοσύνη και δημιουργικότητα παρά ότι έχουν. Με λίγα λόγια είναι ένα ζήτημα πιο πολύ ηθικό παρά επιστημονικό. Ακόμα ένας λόγος να αρνηθεί η κοινωνία την υπολογιστική δημιουργικότητα είναι ότι δεν έχει συνείδηση του έργου τέχνης της. Είναι αλήθεια ότι οι μηχανές δεν έχουν συνείδηση, αυτό όμως δεν είναι αρκετά ισχυρό επιχείρημα ώστε να αρνηθεί κανείς το ενδεχόμενο της δημιουργικότητας ή την νοημοσύνης (López de Mántaras. Ανακτήθηκε 19/6/2021 από <https://www.bbvaopenmind.com/en/articles/artificial-intelligence-and-the-arts-toward-computational-creativity/>).

Ήρθε η ώρα επιτέλους να αποδεχτούμε τα έργα της τεχνητής νοημοσύνης και της υπολογιστικής δημιουργικότητας ως έργα τέχνης; Θα μπορούσαν να αποτελέσουν μία συνήθη κατάσταση εικαστικής δημιουργίας; Ελπίζουμε πως ναι. Ο Moholy-Nagy πειραματιζόταν με τη φωτογραφία και την τεχνολογία, ο Warhol με τα ψηφιακά μέσα, ο Klingermann με την τεχνητή νοημοσύνη. Όλοι τους πρωτοπόροι που έχουν επαναπροσδιορίσει τον τρόπο με τον οποίο βιώνουμε την τέχνη.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η συνολική προοδευτική πολιτισμική πορεία της δύσης στο πεδίο των τεχνών, της φιλοσοφίας και της τεχνολογίας έχει επιφέρει συνέπειες στο χώρο της οπτικής αντίληψης. Τα συνεχώς εξελισσόμενα τεχνικά μέσα επιτρέπουν ασύλληπτες επικοινωνιακές δυνατότητες όσον αφορά την οπτική επικοινωνία. Παρατηρούμε λοιπόν μία αυξημένη παραγωγή σκέψης και κριτικής θεωρίας σχετικά με την τεχνολογία σε συνδυασμό με τις τέχνες και τις επιπτώσεις τους στα άτομα, σκέψη η οποία ιδρυματοποιείται, παίρνει θέση σε μουσεία σύγχρονης τέχνης, σχολές και σε πανεπιστήμια ως γνωστικό αντικείμενο. Η κριτική προσέγγιση της εξέλιξης των αντιλήψεων σχετικά με αυτά τα πεδία αποδομεί κατά κύριο λόγο τις παραδοσιακές κοινωνικές, πολιτικές, ψυχολογικές, θρησκευτικές, επιστημολογικές, αισθητικές και άλλες δομές, τις λεγόμενες κυρίαρχες αφηγήσεις, δηλαδή τα όρια που θέτει και προτείνει ένας πολιτισμός, υπονώντας ταυτόχρονα καταστάσεις και δραστηριότητες που αναγκαστικά θα χαρακτηριστούν ως μη επιθυμητές ή ακόμα και παθογενείς (Ζωΐδης, 2011: 26,34).

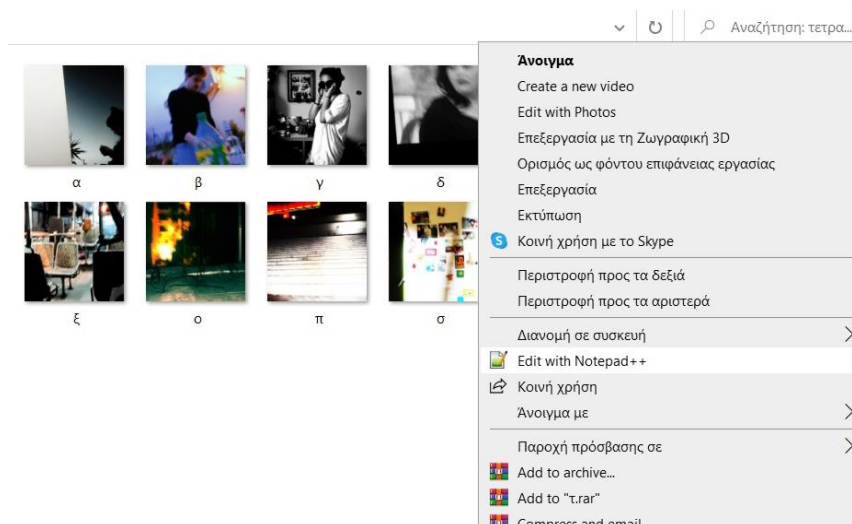
Η εργασία μας αυτή ξεκίνησε με άλλο, συγγενές βέβαια, αντικείμενο προς μελέτη. Αφορούσε αρχικά την αντίληψη του φωτογραφικού μέσου. Συγκεκριμένα, είχαμε σκοπό να μελετηθεί και να καταγραφεί αρχικά η ικανότητα του μέσου να καταγράφει το "λάθος" και δεύτερον η δυνατότητα απογείωσης του "λάθους" μέσω ψηφιακής επεξεργασίας. Με αυτό τον τρόπο επιθυμούσαμε να αποδομήσουμε τις κυρίαρχες αφηγήσεις για το πως ορίζεται η "σωστή" φωτογραφία και συνεπώς η "σωστή" τέχνη. Μέσα στη διαδικασία όμως του post production, επαναπροσδιορίστηκε η αντίληψη του ηλεκτρονικού υπολογιστή σε σχέση με την φωτογραφική εικόνα και το αποτέλεσμα ήταν να δημιουργηθεί ένας καινούργιος διάλογος ανάμεσα στην φωτογραφία και το Notepad ++. Η δική του ερμηνεία του εσωτερικού, πλέον εξωτερικευμένου, μονολόγου μας. Δίνοντας του τις σκέψεις μας με γράμματα και λέξεις, τις μετέφραζε σε ψηφιακά σημεία της εικόνας, με αποτέλεσμα μία άλλη εικόνα, αποδομημένη, που περιέχει με όλη την κυριολεξία τον εκάστοτε μονόλογο του καθενός μας.

Συμπερασματικά, στην θεωρητική μας μελέτη θα μπορούσαμε να πούμε ότι

προσθέτουμε και εμείς μια κριτική στη θεωρία της φωτογραφίας η οποία την θέλει να συμβαδίζει με την καθιερωμένη αντίληψη της πραγματικότητας, εντάσσοντας ακόμα μία διάσταση στην δίπολη αντίληψη αυτής, πέρα από ορατή και φωτογραφική. Λόγος για την ανάγκη αντίληψης της ενδιάμεσης γκριζας ζώνης, αποτελεί η διεύρυνση των εμπειριών απο τα περιοριστικά δίπολα καλό-κακό, ψεύτικο-αληθινό, πραγματικότητας-ψευδαίσθησης. Πρόκειται για μία διαδικασία μεταβολισμού της πληθώρας των πληροφοριών, που σταματά να έχει ένα επιφανειακό και προφανές φίλτρο και αποκτά ένα περισσότερο συναισθηματικό και ενστικτώδες.

Στην συγκεκριμένη εργασία ο ψηφιακός κόσμος του ηλεκτρονικού υπολογιστή δεν λειτούργησε αυτόνομα αλλά στα πλαίσια συνεργασίας. Βάζοντας τον υπολογιστή στη θέση του συνεργάτη, κάνουμε μία απόπειρα να δημιουργήσουμε έναν νέο χώρο με ένα νέο λεξικό. Ένα χώρο που λόγω της συγκεκριμένης δομής του, δεν αφήνει περιθώριο παρά να λειτουργήσει ο χρήστης με βάση το αυθόρμητο και το ένστικτο του, όπως σε κάθε άλλο χώρο δημιουργικής διεργασίας.

Μέσω αυτής της γκριζας ζώνης, λοιπόν, παρατηρήσαμε ότι η αποτύπωση της πραγματικότητας από τη φωτογραφία, δεν σημαίνει απαραίτητα την άμεση εξαφάνιση της – ή εμφάνισή της. Η φωτογραφία είναι ικανή να δανειστεί ένα μέρος της πραγματικότητας και να οπτικοποιήσει το συναισθηματικό φορτίο που συνεχίζει να υπάρχει στον εσωτερικό μονόλογο του δημιουργού. Αυτό το φορτίο δηλαδή που συντηρεί μία παράλληλη πνευματική πραγματικότητα με διάρκεια. Με άλλα λόγια, πρόκειται για μία νέα άυλη επιφάνεια οπτικής καταγραφής των αποθηκευμένων σκέψεων μας. Ενός multimedia πνευματικού ημερολογίου.



Εικόνα 13: Επιλογή "Edit with Notepad++" για την προσθήκη των κειμένων μας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Wells, L. (2007). *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*. Πλέθρον.
- Ζωΐδης, Ε. (2011). *Κριτική Θεωρία και Οπτική Επικοινωνία*. Εκδόσεις Ίων.
- Δελγιάννης, Γ. (2007). *Διαδραστικά Πολυμέσα και Ψηφιακή Τεχνολογία στις Τέχνες*. Fagotto Books.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media*.
- Αντωνιάδης, Κ. (1999). *Λανθάνουσα Εικόνα (β' έκδοση)*. Εκδόσεις Μωρεσόπουλος.
- Μαρκίδου, Ν. (2015). *Κριτικές Αναγνώσεις*. Νατάσσα Μαρκίδου.
- Kozloff, M. (1979). *Photography & fascination*.
- Bate, D. (2004). *After Thought Part II: Neo Realism and Post Modern Realism*, Source, No 41, Winter 2004.
- Barthes, R. (1980). *Ο Φωτεινός Θάλαμος: Σημειώσεις για τη Φωτογραφία*. Εκδόσεις Κέδρος, 2007.
- Sontag, S. (1993). *Περί Φωτογραφίας*. Εκδόσεις Φωτογράφος, 2007.

ΙΣΤΟΤΟΠΟΙ

- López de Mántaras, R. (2019). *Artificial Intelligence and the Arts: Toward Computational Creativity*. OpenMind: a Knowledge Community. Ανακτήθηκε 19/6/2021 από <https://www.bbvaopenmind.com/en/articles/artificial-intelligence-and-the-arts-toward-computational-creativity/>
- Samuel, S. (2019). *Artificial intelligence can now make art. Artists, don't panic*. Vox. Ανακτήθηκε 19/6/2021 από <https://www.vox.com/2019/5/10/18529009/ai-art-marcus-du-sautoy-math-music-painting-literature>
- Elgammal, A. (2019). *AI Is Blurring the Definition of Artist*. American Scientist. Ανακτήθηκε 19/6/2021 από <https://www.americanscientist.org/article/ai-is-blurring-the-definition-of-artist>
- Offert, F. (2019). *The Past, Present, and Future of AI Art*. The Gradient. Ανακτήθηκε 19/6/2021 από <https://thegradient.pub/the-past-present-and-future-of-ai-art/>
- López de Mántaras, R. (2019). *Artificial Intelligence and the Arts: Toward Computational Creativity*. OpenMind: a Knowledge Community. Ανακτήθηκε 19/6/2021 από <https://www.bbvaopenmind.com/en/articles/artificial-intelligence-and-the-arts-toward-computational-creativity/>
- The Alan Turing Institute: Artificial Intelligence in the Arts and Humanities | CogX 2020*. (2020). YouTube. Ανακτήθηκε 19/6/2021 από: <https://www.youtube.com/watch?v=FnFf3ltEHho&t=2079s>

Data Science for the Arts | CogX 2019. (2019). YouTube. Ανακτήθηκε 19/6/2021 από: <https://www.youtube.com/watch?v=6Mp0myfllFc>

Early Computer Art, generativity. (2011). YouTube. Ανακτήθηκε 19/6/2021 από: <https://www.youtube.com/watch?v=UVtpAnvBXtM>

ΕΙΚΟΝΕΣ

Εικόνα 1: Πλαίσιο διαλόγου από το πρόγραμμα Adobe Photoshop που εμφανίζεται, γνωστοποιώντας την αδυναμία ανάγνωσης κι επεξεργασίας εικόνας, στην οποία τον κώδικα έχουμε επέμβει. Αυτό μπορεί να εμφανιστεί και σε αρχεία τα οποία έχουν γενικά καταστραφεί ή φθαρεί.

Εικόνα 2: *Moonlight: The Pond*, 1904. Edward Steichen. Ανακτήθηκε από: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-photograph-launched-edward-steichens-career>

Εικόνα 3: *Rayogram*, 1959. Man Ray. Ανακτήθηκε από: <https://monovisions.com/the-psychic-lens-surrealism-and-the-camera/>

Εικόνα 4: *Untitled*, 1925. Franz Roh. Ανακτήθηκε από: <https://monovisions.com/the-psychic-lens-surrealism-and-the-camera/>

Εικόνα 5: *Untitled*, 1999. Hanna Starkey. Ανακτήθηκε από: <https://www.tate.org.uk/art/artists/hannah-starkey-2683>

Εικόνα 6: *W, March 2000, #12 (from Cuba Libre)*, 2000. Philip Lorca DiCorcia. Ανακτήθηκε από: <https://www.artsy.net/artwork/philip-lorca-dicorcia-w-march-2000-number-12-from-cuba-libre>

Εικόνα 7: *Photogram* (1926), László Moholy-Nagy. Ανακτήθηκε από: <https://www.theartstory.org/artist/moholy-nagy-laszlo/artworks/>

Εικόνα 8: *Rayographs* (1925 και 1922). Man Ray. Ανακτήθηκε από <https://www.widewalls.ch/magazine/surrealism-photography>

Εικόνα 9: Ο Cohen παρατηρεί το AARON να ζωγραφίζει, 1995. Ανακτήθηκε από: <https://newatlas.com/creative-ai-algorithmic-art-painting-fool-aaron/36106/>

Εικόνα 10: Ο ζωγραφικός πίνακας *050402* του AARON, 2004. Ανακτήθηκε από: <https://newatlas.com/creative-ai-algorithmic-art-painting-fool-aaron/36106/>

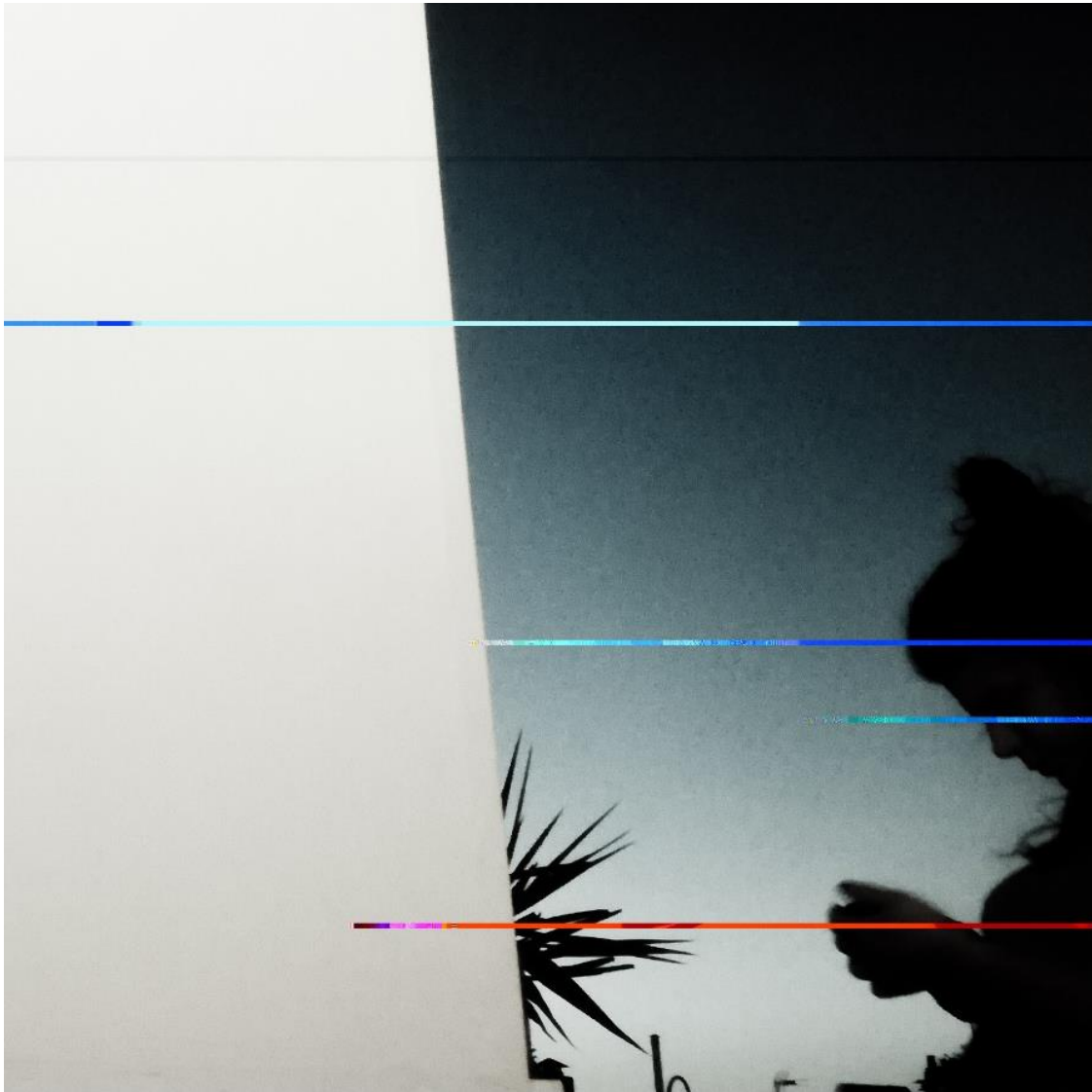
Εικόνα 11: Πίνακας από το project του Painting Fool με τίτλο “*Emotionally Aware Paintings*”, Painting Fool. Ανακτήθηκε από <http://www.thepaintingfool.com/about/index.html>

Εικόνα 12: *The Butcher's Son*, Mario Klingemann, 2017. Ανακτήθηκε από: <https://www.electrifact.art/artwork/mario-klingemann-the-butchers-son-special-edition>

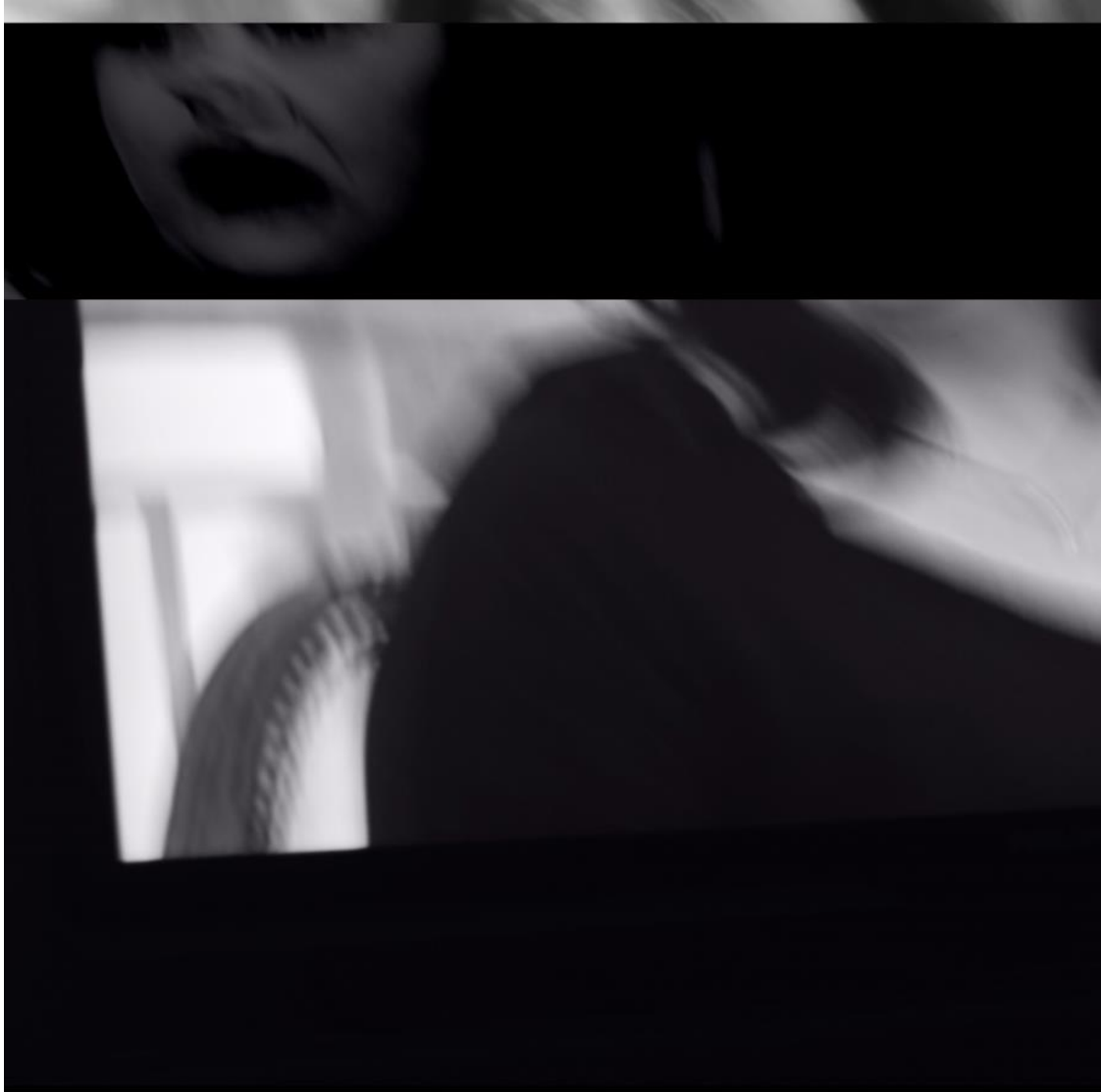
Εικόνα 13: Επιλογή “Edit with Notepad++” για την προσθήκη των κειμένων μας.

Εικόνα 14: Το περιβάλλον του Notepad++. Παράδειγμα του τρόπου ένταξης των μονολόγων και της χρήσης του Notepad++ ως ημερολόγιο.

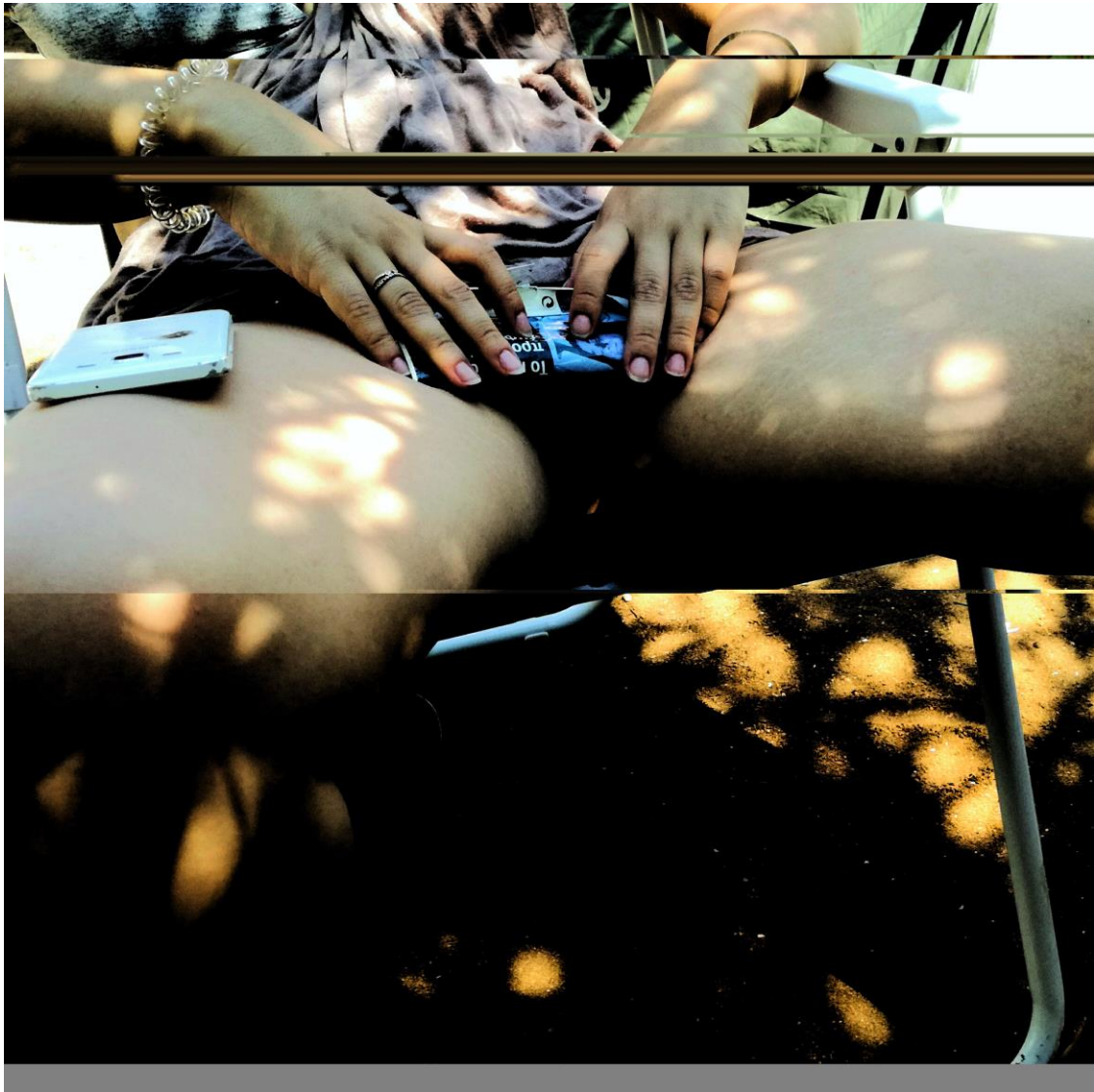
Ακολουθεί παράθεση των εικόνων και των κείμενων που προστέθηκαν στον κώδικα της κάθε μίας.



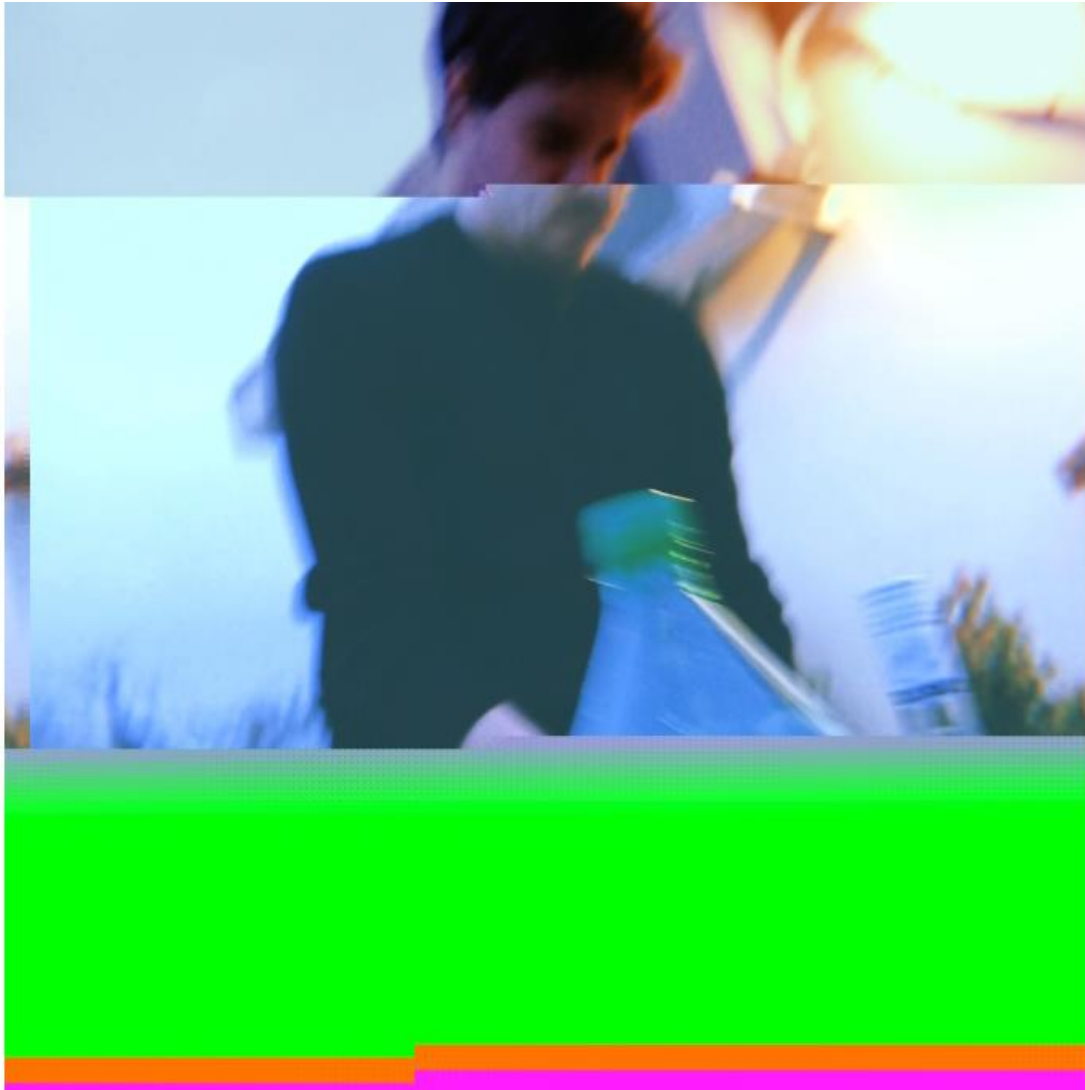
Αυτή η φωτογραφία μου θυμίζει τον Βαγγέλη, μοιάζει με τις δικές του. Με επηρέαζε πάντα και ακόμα. Παλιότερα δίσταζα να επηρεαστώ, ευτυχώς αυτό σταμάτησε και δε φοβάμαι τώρα.



Παλιά, Τρίτη βράδυ, λιγότερες ευθύνες, το ίδιο άγχος, έπρεπε από τότε να είχα ξεκινήσει ψυχοθεραπεία, αλλά εντάξει και όταν γινώ 30 μπορώ.



Μακάρι τα καλοκαίρια μας να ήταν το ένα καλύτερο από το προηγούμενο και όχι το αντίθετο.
Hey Siri: please start making my summers better and better, year by year.



Η καταναγκαστική διασκέδαση είναι πολιτισμικό φαινόμενο των καιρών, θα περάσει κι αυτό. Οι φίλοι μου με κατηγορούν επειδή πάντα θέλω να φύγω πρώτη. Εγώ γιατί δεν τους κατηγορώ που θέλουν να μείνουν; θα περάσει κι αυτό.



Στη Σοφιάννα αρέσουν πολλά πράγματα και χάνεται. Αυτό κάνει κάποιον να πελαγώνει αλλά ποιος θα μας πει που πρέπει να καταλήξουμε πριν χρειαστεί να έχουμε κρίσεις πανικού;



Τι φταίει που μιλάμε ακόμα για τα φύλα;



Έχω πονοκέφαλο και ζαλίζομαι μήπως έχω κάτι στο κεφάλι; Τώρα πονάει το στήθος μου δε μπορώ να αναπνεύσω θα πάθω έμφραγμα. Ρίξε μου λίγο κρύο νερό. Τώρα ιδρώνω ολόκληρη μουδιάζει το κεφάλι μου θα λιποθυμήσω, δεν θα επανέλθω, θα πεθάνω. Πάμε να κάτσουμε έξω από το νοσοκομείο με το αυτοκίνητο.



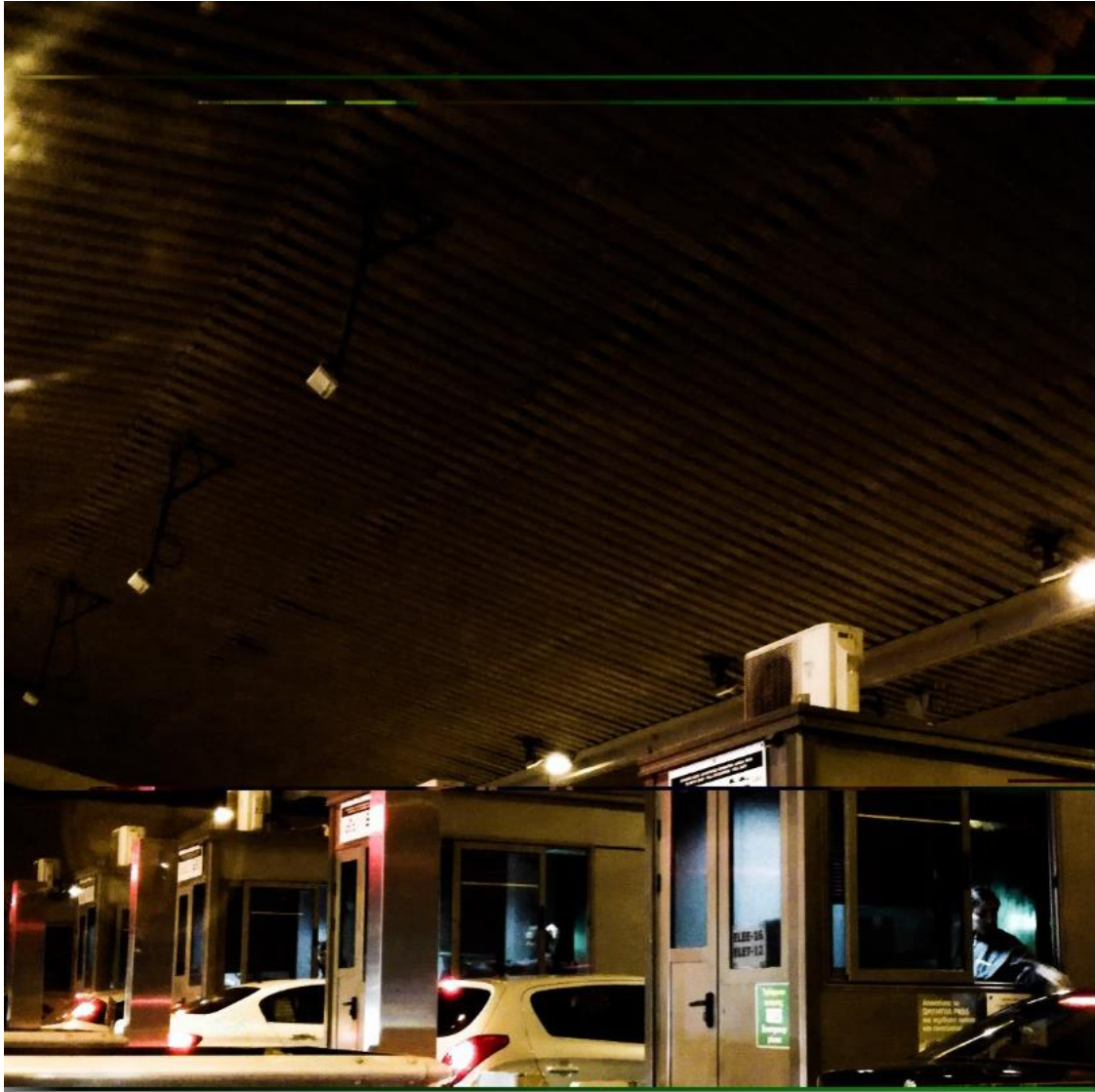
Μέσα σε αυτό το κτίσμα μπορεί να έχει κάτι ας μπούμε α όχι δεν παίζω τώρα video games κρίμα καμία φορά μου αρέσει να κάνω ότι είμαι σε παιχνίδι καμία φορά βλέπω τον κόσμο σαν video game.



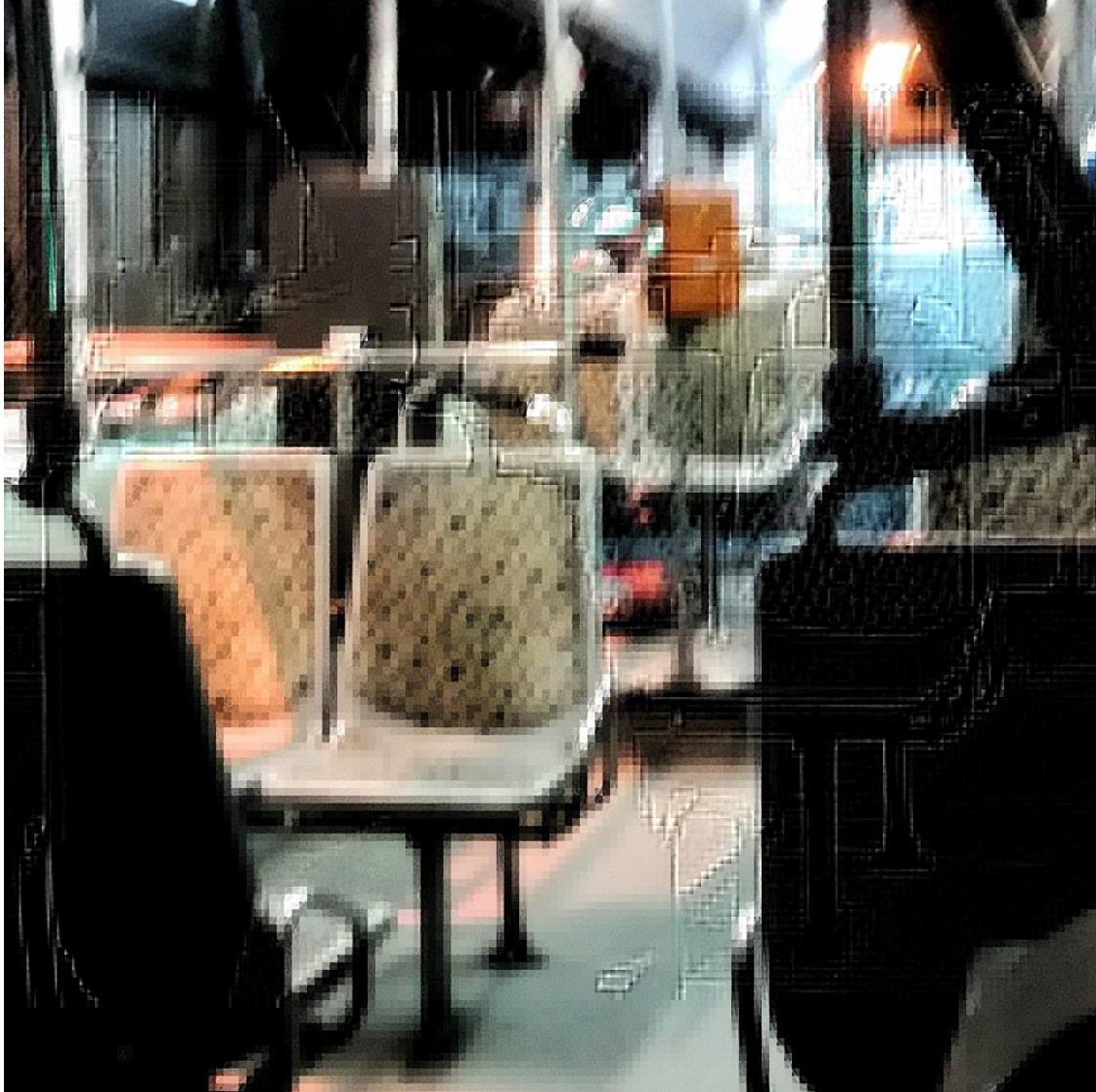
Empty town: when you start feeling home like home again. Finally, the F.O.M.O is over.



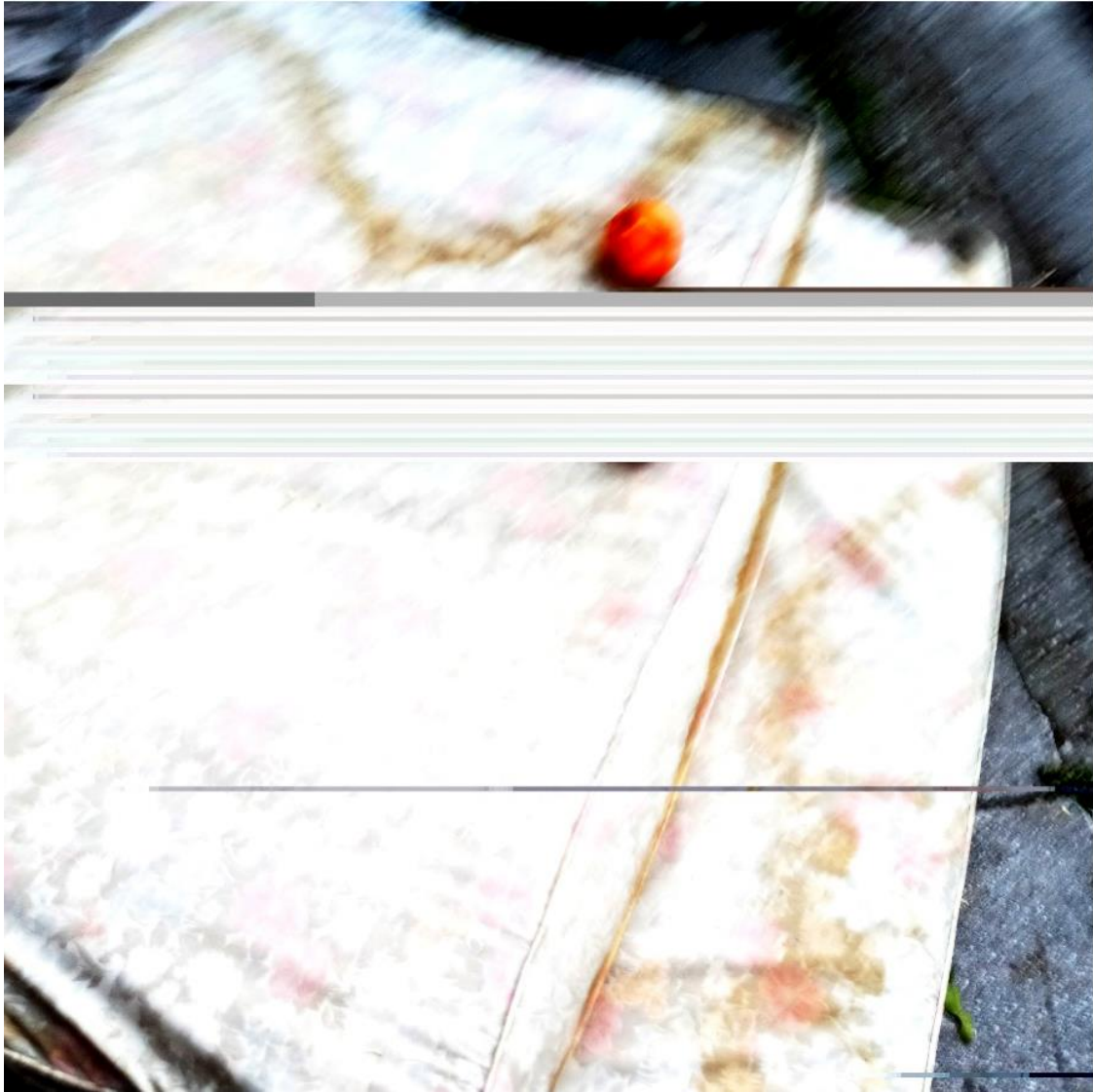
Φωτογραφία δέκα ετών. Θα πίστευε κανείς ότι δέκα χρόνια μετά θα έχουν αλλάξει πολλά όμως κοίτα που δεν έχουν αλλάξει και τόσο.



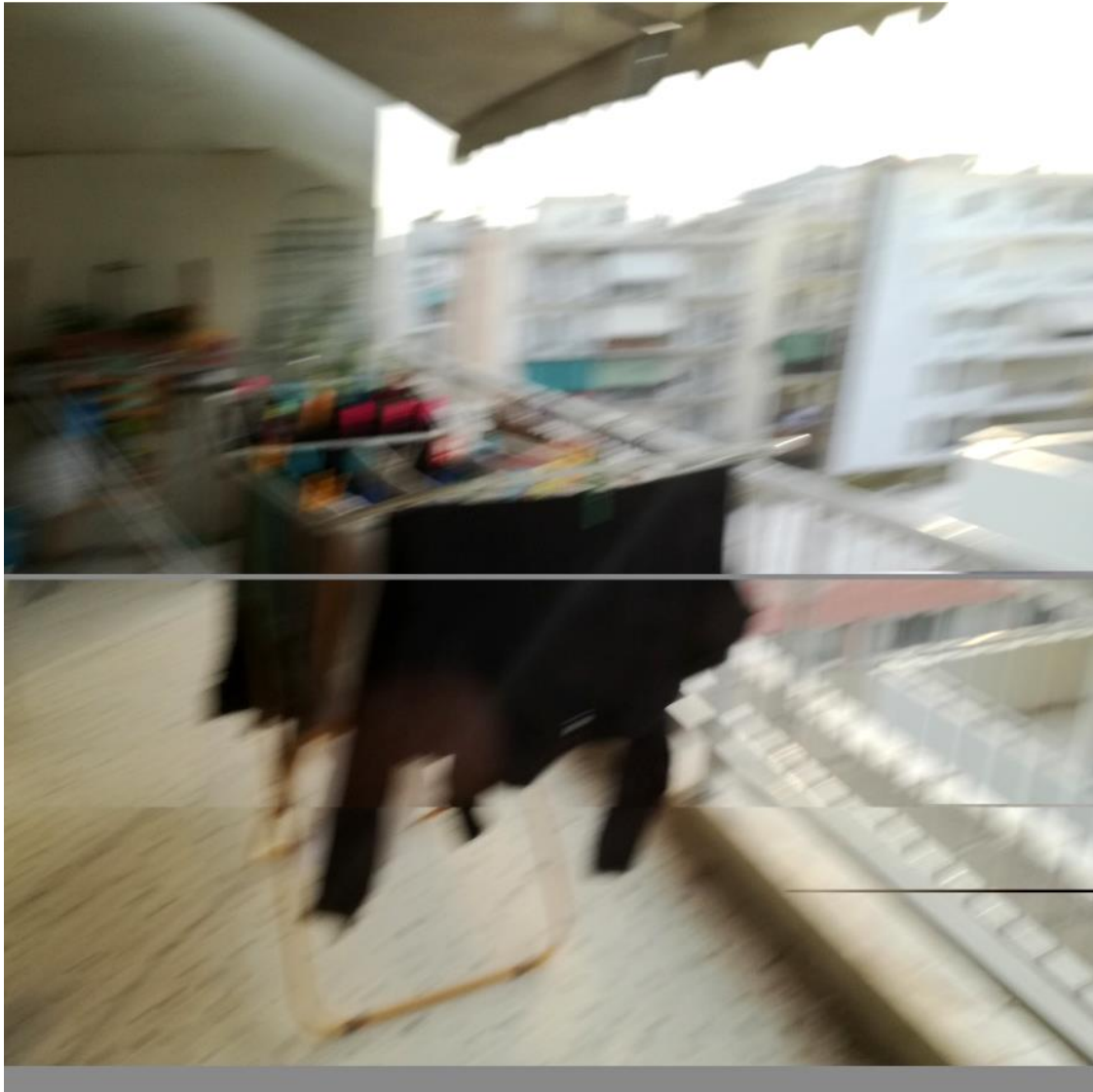
Διόδια. Βράδυ. Στο ταξίδι νοιώθεις ότι είσαι ακριβώς εκεί που πρέπει, χωρίς να είσαι πραγματικά πουθενά ακριβώς.
Stand by is a fulfilling sensation.



Το λεωφορείο για τη δουλειά. Γιατί δεν παραδέχεται κανένας ότι μισεί να δουλεύει; Έχω σιχαθεί τη δουλειά, την αναγκαστική εργασία ως μόνο τρόπο να ζήσεις. Έχω να κάνω τόσα πράγματα αντί να δουλεύω για κάποιον για να βγαλει πιο πολλα λεφτα απο μενα για να ζησει χωρις να χρειαζεται να δουλευει.



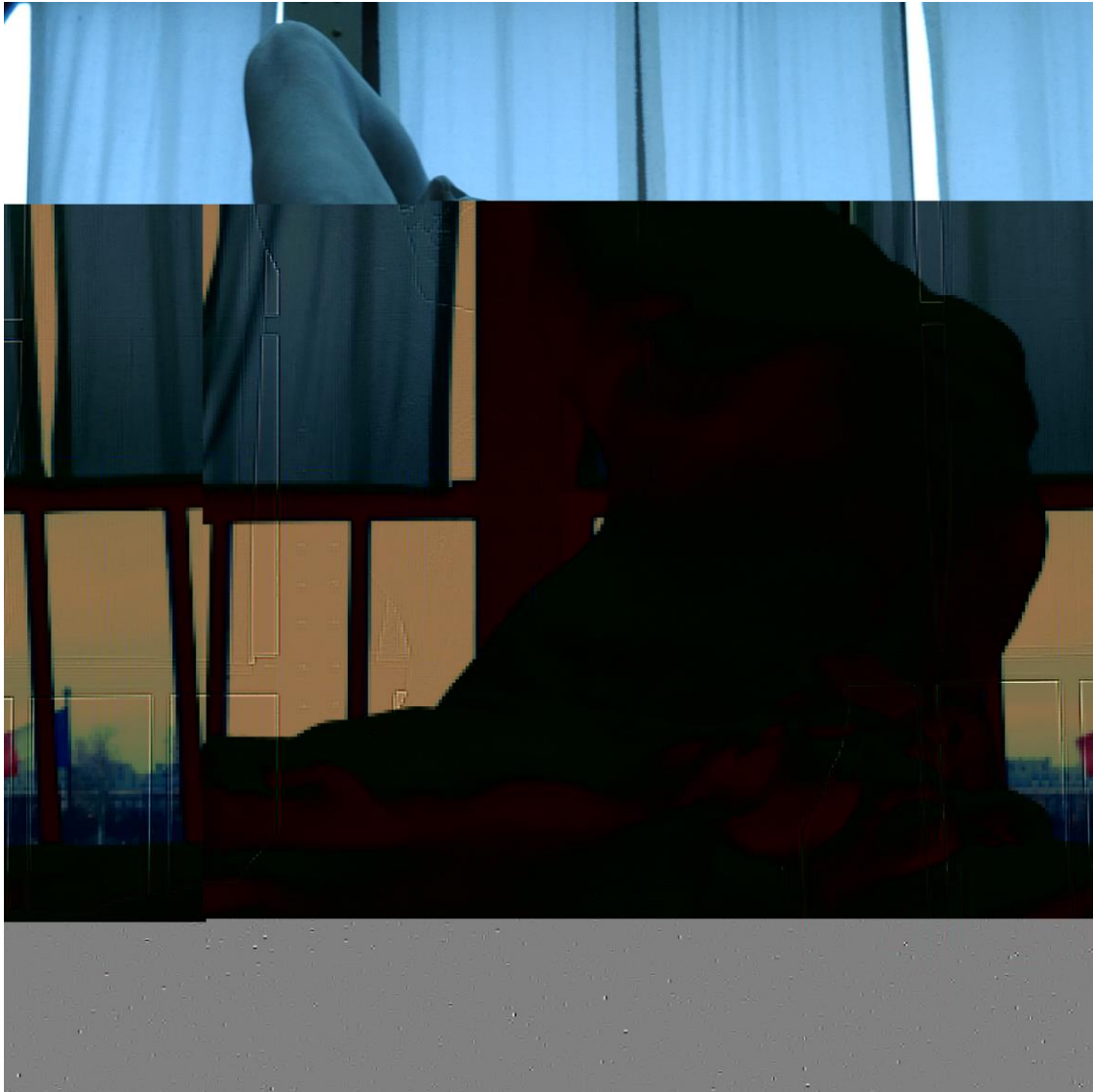
Unexpected memory. Felt warm, might delete later.



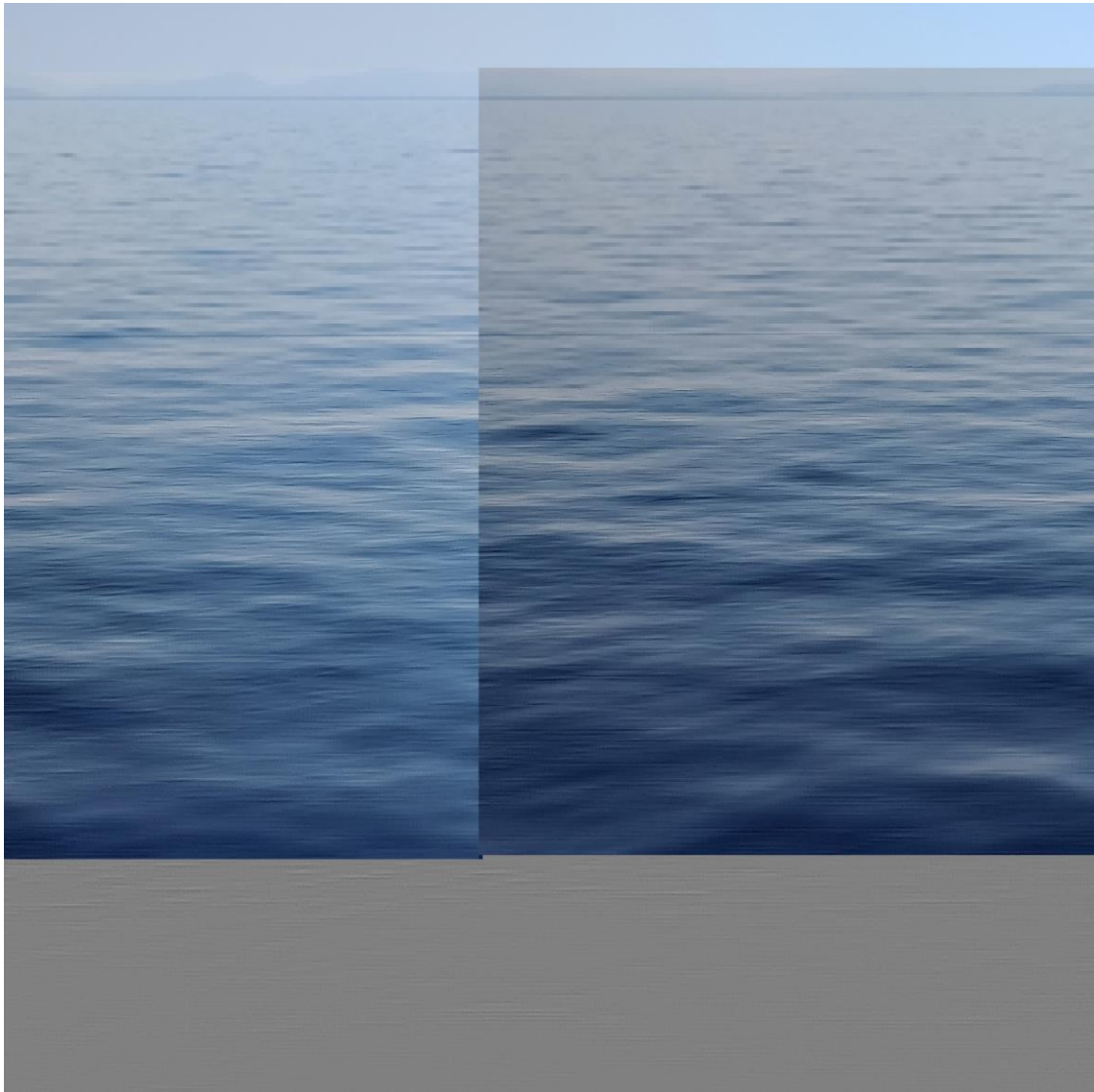
4 Ιουλίου, ογδόντα έξι ταινίες στη watchlist μου. Θα καταφέρω ποτέ να τις δω όλες ή θα μείνουν στην αναμονή για πάντα; ένα ακόμα πράγμα που πραγματικά με αγχώνει.



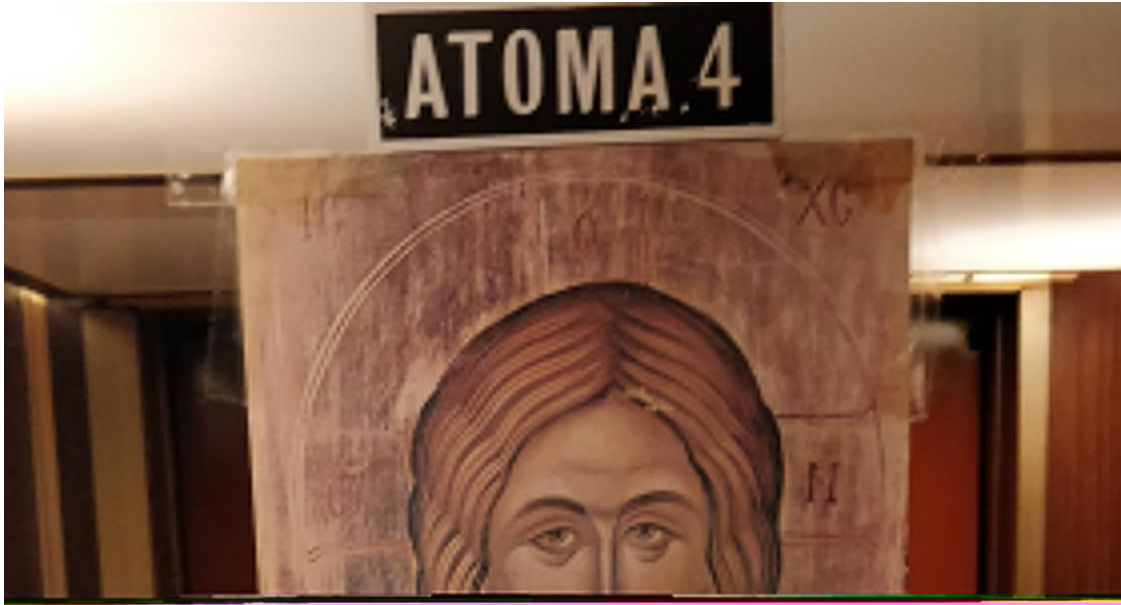
« Εμένα η κόρη μου θα κάνει έρωτα με εξωγήινο, θα κυφορήσει ένα άλιεν. Εμένα η κόρη μου θα γεννήσει το κακό μας που θα αφανίσει το καλό σας. Εμένα η κόρη μου θα 'χει μυωπία, θα τραγουδάει Λου Ρηντ και θα καίει θρανία.»



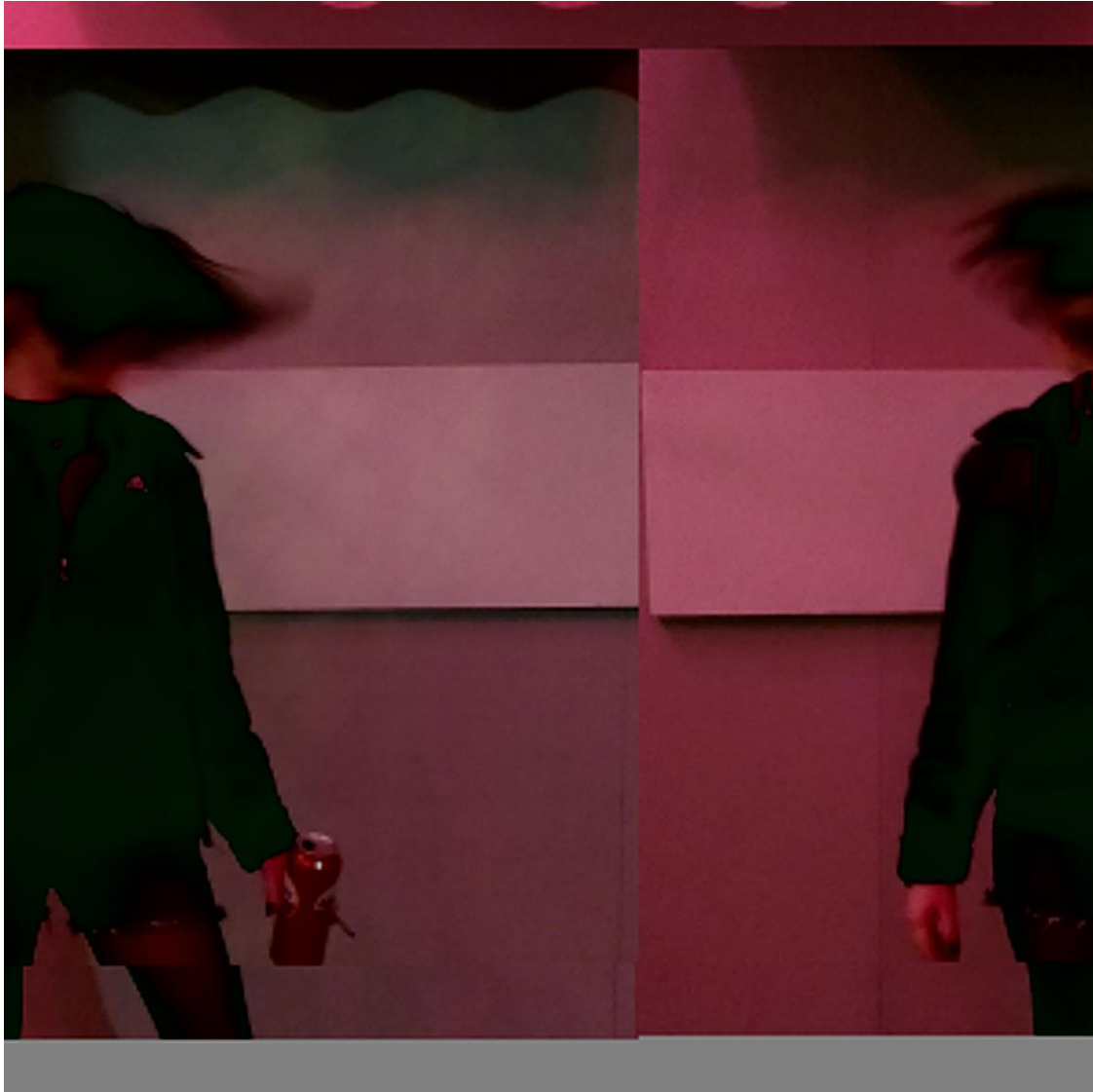
Not pretending but stressed.



Just one more effortless thought: look at all this mess. Somehow, all of a sudden I'm feeling comfortable in this.



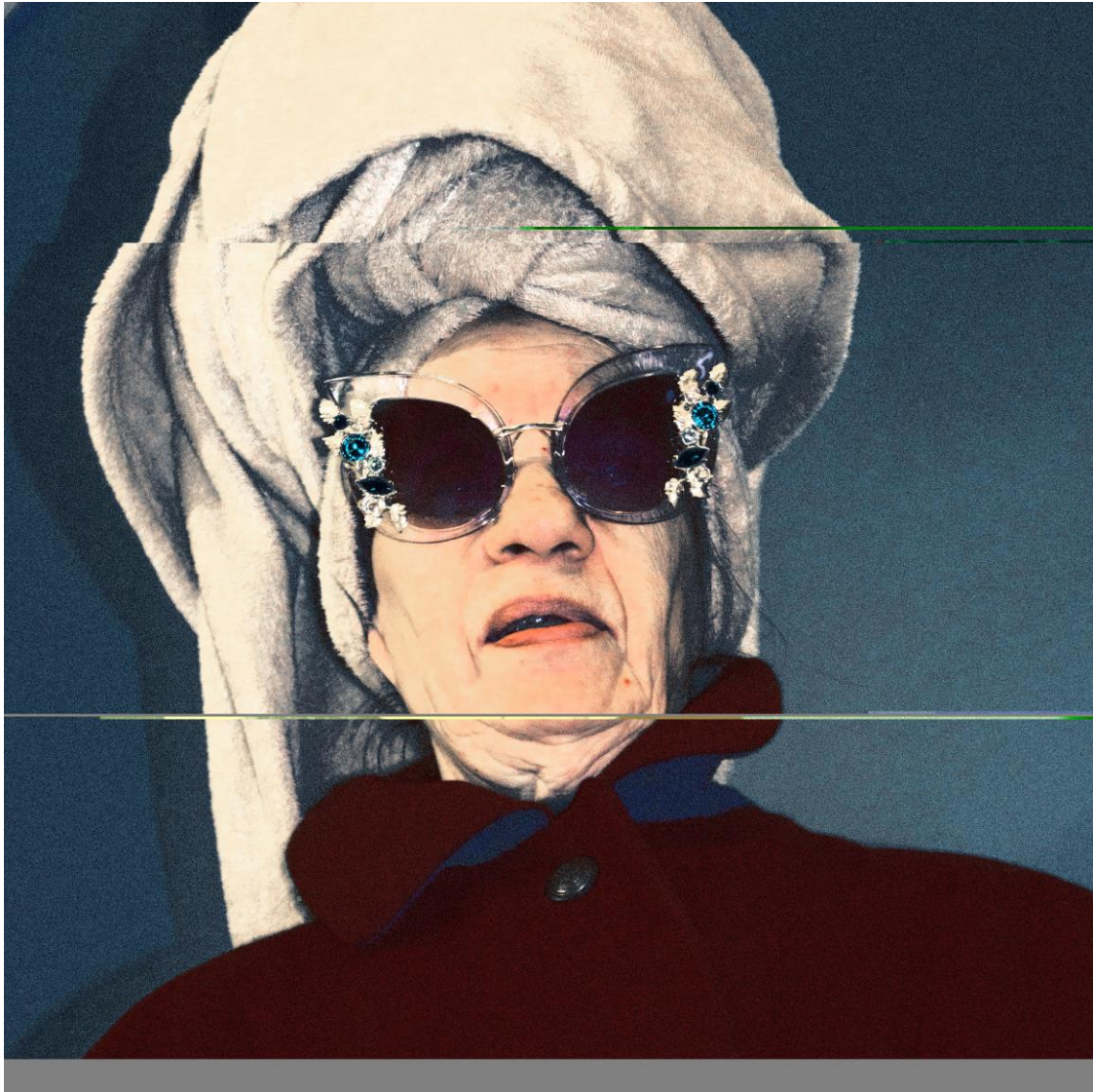
Θα συνεχίζω να ψάχνω τον πιο έξυπνο τρόπο να παραμείνω χαζή.



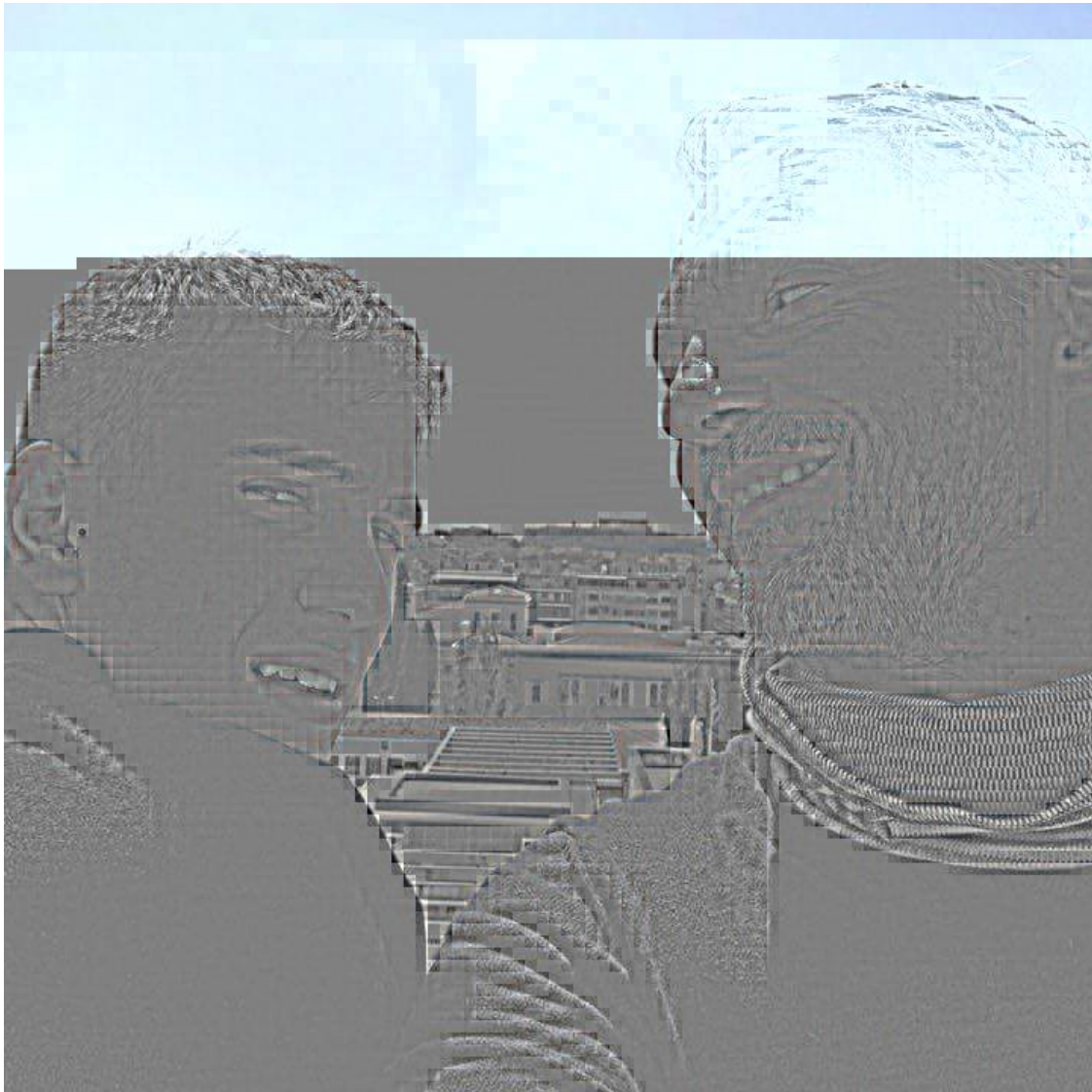
Take a gap year. Try not to harm your childhood. Adulting process needs time. Otherwise, trauma and serious sleep disorders may occur.



FACELESS SEX ADDICT.
PLEASE DO NOT HELP!



Less responsibilities ≠ less stress
Stop postponement.
Less responsibilities ≠ less stress
Start psychotherapy.
Less responsibilities ≠ less stress
Now
Less responsibilities ≠ less stress
In order to
Less responsibilities ≠ less stress
Be fully aware of yourself
Less responsibilities ≠ less stress
And sleep well.



Pretending to be part of a scene helps me be.



Start answering whys.

ΤΕΛΟΣ.