



ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΑΙΝΙΑΣ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΜΕ ΜΕΘΟΔΟΥΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΙΚΕΣ GRAFFITI

ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΑΜΕΡΑ ΣΤΥΛΟ ΣΤΗΝ ΚΑΜΕΡΑ ΣΠΡΕΪ

MAKING DOCUMENTARY FILM WITH METHODS AND TECHNIQUES OF GRAFFITI

FROM CAMERA STYLO TO CAMERA SPRAY

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ του

Κωνσταντίνου Διαμαντή | Constantinos Diamantis

Ακαδημαϊκό Έτος 2015-2016

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Ειρήνη Στάθη



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ

ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

- Την οικογένεια μου
- Τη μητέρα μου Αριστοθέα Σαμοθρακή
- Ευγενία Μάρου
- Οικογένεια Μάρου
- Ευθύμης Kosemund Σανίδης

- Ειρήνη Στάθη
- Αλέξανδρος Σπάθης
- Δέσποινα Καταπότη
- Αναστασία Χουρμουζιάδη
- Δημήτρης Παπαγεωργίου
- Νίκος Μπουμπάρης

- Ευθύμιος Παπαταξιάρχης
- Μαρία Σταματογιαννοπούλου
- Πausανίας Καραθανάσης
- Athens Ethnographic Film Festival
- Netherlands Institute Athens

- Nathalie Borgers
- Renate Klijnstra
- Britte Van Meurs
- Ann-Kathrine Kværnø
- Jack Ryan Jones
- Igor Karim
- Lana Askari
- Jeph Vanger

- Μυρτώ Κυρίτση
- Μιχάλης Μειμαρόγλου
- Χριστίνα Σταμπολίδου
- Δημήτρης Ιακωβάκης
- Ορέστης Πάγκαλος
- Βασίλης Γκουντινάς

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	2
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ	3
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	6
1. ΑΠΟ ΤΟ GRAFFITI ΣΤΟ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΚΑΙ ΑΝΤΙΣΤΡΟΦΑ.....	9
1.1 Graffiti (Ετυμολογία, Ορισμός, Ιστορία)	9
1.1.1 Ετυμολογία.....	13
1.1.2 Ορισμός	14
1.1.3 Ιστορία.....	17
1.2 Το παράνομο graffiti: Δημιουργώντας υπό πίεση	21
1.2.1 Στάδια – Τεχνικές και μέθοδοι.....	22
1.3 Το Ντοκιμαντέρ (Ετυμολογία/ Ορισμός/ Ιστορία).....	27
1.3.1 Ετυμολογία.....	27
1.3.2 Ορισμός	28
1.3.3 Ιστορία.....	31
1.4 Ο Κινηματογράφος Της Παρατήρησης: Η Τέχνη Της Εγρήγορσης	46
1.4.1 Στάδια, Τεχνικές και Μέθοδοι / Στάδια και χαρακτηριστικά	52
1.4.2 Η προετοιμασία	53
1.4.3 Η επιλογή του θέματος.....	53
1.4.4 Το σενάριο	54
1.4.5 Η συμμετοχική παρατήρηση και το χτίσιμο των σχέσεων	54
1.4.6 Γυρίσματα-έρευνα.....	55
1.4.7 Το μοντάζ	56
1.4.8 Συνοψίζοντας	58
2. Η ΚΑΜΕΡΑ ΣΤΥΛΟ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΘΕΩΡΙΕΣ ΤΩΝ ΜΕΣΩΝ	58
2.1 Η θεωρία «Κάμερα Στυλό» του Αλεξάντρ Αστρύκ	59
2.2 Η σύγχρονη θεωρία των μέσων “Cultural Technics”	63
2.3 Από την Κάμερα Στυλό στην Κάμερα Σπρέϊ.....	70
3. ΤΟ GRAFFITI ΣΑΝ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΜΕ ΣΤΑΔΙΑ, ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΥΣ: Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ “LINE 1”	77
3.1 Τα βασικά σημεία της ταινίας	77
3.2 Η επιλογή λέξης-θέματος: “Line 1”	81
3.3 Το σενάριο ως προσχέδιο και αρχειακή έρευνα.....	84

3.4 Από την επιλογή χρωμάτων στην επιλογή θεματικών αξόνων: Οι αντιθέσεις, οι κλιμακώσεις και οι παραγόμενες καταστάσεις του ήχου της Γραμμής 1.....	85
3.5 Το “Τσεκάρισμα” του πεδίου, ρουτίνες, συμμετοχική παρατήρηση και το χτίσιμο των σχέσεων.....	86
3.6 Γέμισμα-Γύρισμα, ρευστές φόρμες και η δύναμη του απρόβλεπτου.....	88
3.7 Τα περιγράμματα και το μοντάζ: η γέννηση του έργου.....	90
3.8 Υπογραφή, Slogan-Quote, Dedications και Credits	91
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	93
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	95
Ελληνική Βιβλιογραφία	95
Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία.....	96
ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ.....	98
ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ	99

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα μελέτη διερευνά τον τρόπο με τον οποίο μπορούμε να μεταφέρουμε τεχνικές και γνώσεις από ένα μέσο έκφρασης και δημιουργίας σε ένα καινούριο δημιουργικό μέσο. Συγκεκριμένα εξετάζεται και αναλύεται η περίπτωση δημιουργίας ντοκιμαντέρ χρησιμοποιώντας τεχνικές και μεθόδους graffiti.

Παρουσιάζεται η θεωρία του Αστρύκ «Κάμερα Στυλό» στην οποία υποστηρίζεται ότι η κάμερα μπορεί να λειτουργήσει ως στυλό. Στη συνέχεια συνδυάζεται με την θεωρία Cultural Technics του σύγχρονου φιλόσοφου Stiegler η οποία μελετά την σχέση τεχνολογίας και ανθρωπότητας. Πιο ειδικά υποστηρίζεται ότι ο άνθρωπος διαθέτει ένα είδος τρίτης μνήμης μέσα από την οποία μεταφέρονται στις επόμενες γενιές οι τεχνικές που απαιτούνται για να γίνει χρήση των εργαλείων και των μέσων.

Στόχος της εργασίας είναι να εξετάσει πως μέσα από τον συνδυασμό των παραπάνω θεωριών και των τεχνικών του graffiti και της κινηματογραφίας μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε την κάμερα ως spray. Να δημιουργηθούν ταινίες με την αμεσότητα και την μαχητικότητα του παράνομου graffiti που θα προβάλλονται στο δημόσιο χώρο. Για την καλύτερη επίτευξη της θεωρητικής προσέγγισης η εργασία πλαισιώνεται με την δημιουργία μιας ταινίας documentary με τίτλο "LINE 1" που βασίστηκε σε όσα προαναφέραμε.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Όταν οι αδερφοί Lumiere δημιουργούσαν την κινηματογραφική μηχανή το 1895 και ο Ed Seymor το 1949 έφτιαξε το πρώτο spray που μπορούσε να ψεκάσει χρώμα, κανείς δεν φανταζόταν ότι προσωπικότητες σαν τους Dziga Vertov, τον Robert Flaherty και τον Cornbread ή τον TAKI183 θα πετύχαιναν να μετατρέψουν αυτά τα τεχνικά εργαλεία σε εργαλεία (μέσα) έκφρασης που θα επηρέαζαν ολόκληρες γενιές κινηματογραφιστών και γκραφιτάδων.

Το θέμα της πτυχιακής εργασίας προέκυψε μέσα από τις διαδικασίες πραγματοποίησης ενός ντοκιμαντέρ, το οποίο τελικά δημιουργήθηκε με την λογική του graffiti ως ένας οικείος τρόπος έκφρασης. Η πολυετής εμπειρία και τεχνογνωσία του ερευνητή στον εκφραστικό χώρο του Graffiti, έπαιξε καθοριστικό ρόλο μπροστά στα θεμελιώδη ερωτήματα-προβληματισμούς που τέθηκαν για να δημιουργηθεί αυτή η ταινία. Η ανάλυση και μελέτη του τρόπου σκέψης, της αισθητικής, της οργάνωσης και των τεχνικών γκραφίτι ως αποθηκευμένες γνώσεις στο μυαλό και το σώμα αποτέλεσαν την βάση για να γίνει το πέρασμα από μια ζωγραφική γλώσσα σε μία οπτικοακουστική γλώσσα.

Η Θεωρητική και Πρακτική προσέγγιση της δημιουργίας Ντοκιμαντέρ με την μέθοδο του Graffiti επιτυγχάνεται με τα παραπάνω εργαλεία υπό το πρίσμα της ανάλυσης των σταδίων και των διαδικασιών που ακολουθήθηκαν για την κατασκευή αυτής της ταινίας. Πρόκειται για μια ταινία παρατήρησης και τεκμηρίωσης μιας πλευράς της πραγματικότητας που συνδέεται με την καθημερινότητα μιας μεγάλης πόλης.

Η εργασία αποτελείται από δύο βασικά μέρη. Στο πρώτο μέρος ασχολούμαστε με το ιστορικό και θεωρητικό υπόβαθρο των δύο τεχνών του graffiti και της κινηματογραφίας και στο δεύτερο με τις θεωρίες του Αστρύκ και του Stiegler που αποτέλεσαν το όχημα για την υλοποίηση της ιδέας.

Πιο αναλυτικά εξετάζεται η περίπτωση του παράνομου graffiti ως τέχνη της άμεσης γραφής και της ετοιμότητας και το κινηματογραφικό είδος του

κινηματογράφου της παρατήρησης ως μία τέχνη της εγρήγορης και της οξυδέρκειας. Έπειτα αναπτύσσουμε τη θεωρία του Αλεξάντρ Αστρύκ «Κάμερα - Στυλό», η οποία εξισώνει την χρήση της κάμερας με αυτή του στυλό και ισχυρίζεται ότι όπως μπορούμε να γράψουμε λογοτεχνία, ένα ποίημα, ένα φιλοσοφικό κείμενο ή να αφήσουμε κάποιο σημείωμα με ένα στυλό, με τον ίδιο τρόπο μπορούμε να κάνουμε ακριβώς το ίδιο και με μία κάμερα.

Στη συνέχεια γίνεται παρουσίαση και ανάλυση της θεωρίας cultural technics που αφορά σε ζητήματα τεχνολογίας, μνήμης και μεταφοράς των τεχνικών μέσα στο χρόνο στο ανθρώπινο είδος. Οι έννοιες αυτές προέρχονται από το σύγχρονο πεδίο των επιστημών του Πολιτισμού, της Επικοινωνίας, της Τεχνολογίας και των Μέσων και συμπληρώνουν όσα προλόγισε ο Αστρύκ αρκετά χρόνια νωρίτερα. Τέλος, πριν το εφαρμοσμένο μέρος της μελέτης, χρησιμοποιούνται συνδυαστικά οι παραπάνω θεωρίες για να καταστεί δυνατή η ανάπτυξη μιας άλλης έννοιας, αυτής της «Κάμερα-Spray» που βασίζεται στον συνδυασμό των θεωριών Camera stylo και των cultural technics. Για να γίνει αυτό δυνατό γίνεται χρήση συγκεκριμένων περιπτώσεων κινηματογραφιστών που προσεγγίζουν τον κινηματογράφο με τεχνικές της ζωγραφικής και της λογοτεχνίας.

Αναλογιζόμενοι λοιπόν όλα τα παραπάνω και κάνοντας χρήση της κάμερας σπρέϊ πρόεκυψε το δημιουργικό αποτέλεσμα της ταινίας ντοκιμαντέρ “LINE 1” που φτιάχτηκε με την χρήση της κάμερα σπρέϊ.

Σε πρώτη φάση αναλύονται η διαδρομή του συλλογισμού και των προβληματισμών μέχρι το σημείο που το φιλικό έργο παραλληλίζεται με graffiti και σχεδιάζεται ως τέτοιο. Σε επόμενη φάση και σε συνάρτηση με όσα αναφέρονται στο πρώτο κεφάλαιο σχετικά με το graffiti και τον κινηματογράφο, συνδυάζονται οι αισθητικές και τεχνικές επιλογές των πεδίων του κινηματογράφου της παρατήρησης και του παράνομου γκράφιτι πάνω στο οποίο δημιουργήθηκε η ταινία “LINE 1”.

Το αποτέλεσμα της παρούσας εργασίας καταλήγει στη θεώρηση της ταινίας σε όλα τα στάδια παραγωγής και προβολής σαν να ένα φιλικό graffiti. Χαρακτηρίζεται από την αμεσότητα και την εγρήγορση σε επίπεδο γυρισμάτων και μοντάζ με τη χρήση της κάμερας ως σπρέϊ και καταλήγει να προβάλλεται στο δημόσιο χώρο χωρίς μεσάζοντες ως cinema graffiti, επιθυμώντας αυτή η πρακτική να λειτουργήσει ως παράδειγμα μιας νέας οπτικής για το κινηματογραφικό μέσο.

1. ΑΠΟ ΤΟ GRAFFITI ΣΤΟ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΚΑΙ ΑΝΤΙΣΤΡΟΦΑ

1.1 Graffiti (Ετυμολογία, Ορισμός, Ιστορία)

Για αρχή, κρίνεται απαραίτητο, πριν ξεκινήσουμε, να παρουσιαστεί ένα σύντομο λεξικό με όρους του graffiti, πράγμα που θα θέσει το πλαίσιο της γλώσσας επικοινωνίας του μέσου και θα διευκολύνει την κατανόηση όρων και εννοιών. Για την δημιουργία αυτού του σύντομου λεξικού έχει γίνει χρήση του έργου των Macdonald, Rahn, Αβραμίδη και τα αποτελέσματα επιτόπιας έρευνας με άτομα που κάνουν graffiti. Παρακάτω παρουσιάζονται αποκλειστικά όροι και έννοιες που θα μας χρησιμεύσουν για την κατανόηση της εργασίας.

Background/ Φόντο: Είναι το φόντο που τοποθετείται συνήθως ανάμεσα στα κενά των γραμμάτων και περιμετρικά από αυτά. Το background μπαίνει για να τονίσει και να αναδείξει τα γράμματα της λέξης που έχει γραφτεί σε σχέση με τον περιβάλλοντα χώρο (τοίχο, τραίνο κλπ.).

Bite: Η αντιγραφή του style ενός writer από κάποιον άλλον γκραφιτά. Το να αντιγράψεις το στυλ κάποιου άλλου απευθείας, είναι γνωστό ως “δάγκωμα” (biting) και κάνει αυτόν που αντιγράφει να μοιάζει χωρίς φαντασία/δημιουργικότητα, το κομμάτι, δε, χαρακτηρίζεται ως κάλπικο (που δεν είναι αυθεντικό). Οι περισσότεροι κάνουν bite όταν πρώτο-αρχίζουν, ακόμη και χωρίς να το καταλάβουν.

Blackbook: Το black book είναι ένα μπλόκ σχεδίου που συνηθίζεται να έχουν οι graffiti writers στο οποίο σχεδιάζουν τα γκραφιτι έργα που πρόκειται δυνητικά να κάνουν [...] Οι γκραφιτάδες χρησιμοποιούν το black book για να τελειοποιήσουν το στυλ τους και να φυλάξουν τις ιδέες τους για ενδεχόμενη μεταγενέστερη χρήση τους σε δημόσιους χώρους. Οι writers έχουν ένα black book για να σχεδιάζουν τις ιδέες τους για κομμάτια (Rahn 2002: 14).

Block style: Στυλ graffiti γραφής με ευανάγνωστα γράμματα. Είναι άμεσο, το πιο ευανάγνωστο και το πιο απλό στυλ του graffiti. Πρόκειται για ευθεία γράμματα τα οποία μπορούν να διαβαστούν από καθέναν και συνήθως περιέχουν μόνο δύο χρώματα. Αυτό το στυλ χρησιμοποιείται συνήθως για

πρακτικούς ρόλους – κυρίως - όταν καλύπτεται μια επιφάνεια μεγάλων διαστάσεων με graffiti ή όταν το μήνυμα που αναγράφεται πηγαίνει και σε άτομα έκτος του graffiti.

Cap, fat or skinny: Οι πιο γνωστές βαλβίδες που εφαρμόζονται στα σπρέι είναι η Fat, skinny και οι standard caps. Fat λέγονται αυτές που γράφουν με χοντρή/παχιά γραμμή χρησιμοποιούνται για γρήγορη καλυπτικότητα και για να γεμίζονται μεγάλες επιφάνειες με χρώμα. Οι Skinny βαλβίδες είναι αυτές που γράφουν με λεπτή γραμμή και χρησιμοποιούνται κυρίως για λεπτομέρειες. Και οι δύο παραπάνω τύποι βαλβίδας μπορούν να παράγουν ένα μεγάλος εύρος μεγέθους γραμμών ανάλογα με τις δεξιότητες αυτού που τις χειρίζεται. Οι standard caps είναι αυτές που συνήθως παρέχονται με τα spray στην αγορά. Είναι η γραφή σπρέι που έχουμε συνηθίσει να βλέπουμε γραμμένα συνθήματα, σε οικοδομές κλπ. Επίσης οι περισσότεροι writers την προτιμούν για να κάνουν τα περιγράμματα στα κομμάτια τους. Το χαρακτηριστικό τους είναι ότι δομή τους είναι τέτοια που παράγουν μόνο ένα μέγεθος γραμμής και έχουν την τάση να στάζουν. Ανάλογα με την χρήση που γίνεται μπορεί να γράφουν αχνά ή πολύ πυκνά (Rahn 2002).

Check: Με την λέξη check εννοούμε το «τσεκάρισμα» μίας τοποθεσίας για το αν κρίνεται ασφαλής, άρα και πιθανή για να δημιουργηθεί graffiti. Το check συμβαίνει μόνο στο παράμονο graffiti και χωρίζεται σε δύο φάσεις σε αυτή πριν το βάψιμο και αυτή κατά τη διάρκεια της πράξης.

Crew: Ένα “crew” ή αλλιώς πλήρωμα είναι μια ομάδα από writers που συνδέονται μεταξύ τους και συχνά “βάφουν” μαζί[...] Κάθε ομάδα φίλων μπορεί γρήγορα και ανεπίσημα να σχηματίσει ένα crew, αν ασχολούνται με το γκράφιτι και θέλουν να ξεκινήσουν να δουλεύουν μαζί. Συνήθως κάθε μέλος της ομάδας δεν έχει κάποιον συγκεκριμένο ρόλο, αλλά ανάλογα με το “σκηνικό” χωρίζονται με βάση της ανάγκες που υπάρχουν και σε επίπεδο υλοποίησης (τσεκάρισμα, τσίλιες, χρώματα, σκάλες, ποιός θα μείνει για να βγάλει τις φωτογραφίες), αλλά και σε επίπεδο δημιουργίας (ποιός θα σχεδιάσει μία μορφή, ποιός θα κάνει το προσχέδιο των γραμμάτων, ποιός θα κάνει τα γεμίσματα). Συνήθως τα crew δημιουργούνται για να επιτευχθούν μεγαλύτεροι και πιο δύσκολοι στόχοι

«αποστολών» που δεν γίνεται να υλοποιηθούν από μεμονωμένους γκραφιτάδες. Ταυτόχρονα όταν σχηματίζεται ένα crew η διάδοση του ονόματος γίνεται πολύ πιο γρήγορα.

Dedications: Ονόματα και tags φίλων και σχετικών με ένα κομμάτι, για τους οποίους γράφεται το όνομά τους από τον writer στο κομμάτι. Ένα είδος ευχαριστίας και αφιέρωσης.

Fill-in, Γέμισμα: Αποτελεί το γέμισμα των γραμμάτων με χρώμα στο εσωτερικό του περιγράμματος αυτών (Antramidis 2009). Μπορεί να περιέχει από ένα χρώμα και πάνω.

Graffiti Writer¹: Αυτοί που κάνουν το graffiti και ασχολούνται με την τέχνη των γραμμάτων (“lettering”).

Legal/ Νόμιμο graffiti: Ένα γκράφιτι κομμάτι ή παραγωγή που γίνεται με έγγραφη άδεια. Το αντίθετο από το παράνομο graffiti που μπορεί να δημιουργηθεί παντού χωρίς καμία άδεια.

Line: Η γραμμή ενός μετρό (π.χ. στην Αθήνα, μετρό γραμμή 1,2,3)

Mission: Η αποστολή για να γίνει ένα παράνομο graffiti.

One-liner/ μέθοδος της συνεχόμενης γραφής: Μια tag-υπογραφή, ένα throw up ή κομμάτι γραμμένο με μια συνεχή κίνηση. Η πρακτική one-liner (συνεχόμενη γραφή) μπορεί να εφαρμοστεί σε οποιαδήποτε από τις παραπάνω μορφές

¹ Για μεγαλύτερη ευκολία συνεννόησης μέσα στο κείμενο που ακολουθεί έχουμε ονομάσει τους graffiti writers ως «καλλιτέχνες», αυτό έγινε για την ευκολία συνεννόησης μας για να χαρακτηρίσουμε τα υποκείμενα του. Οι περισσότεροι writers δεν θεωρούν τους εαυτούς καλλιτέχνες και την ίδια άποψη συμμερίζεται και αυτή η εργασία, παρ’ όλη την αλόγιστη χρήση της λέξης «καλλιτέχνης». Το ίδιο συμβαίνει με την λέξη σκηνοθέτης την οποία χρησιμοποιούμε για ευκολία, ενώ θεωρούμε ως καταλληλότερη αυτή του “Auter” ή Film-maker.

graffiti. Η βαλβίδα του spray δεν σταματάει να γράφει στην επιφάνεια, μέχρι να ολοκληρωθεί μία διαδικασία, μία υπογραφή, το γέμισμα ενός γράμματος κ.ο.κ.

Outline, Περίγραμμα: Εξωτερικό περίγραμμα γραμμάτων σε ένα κομμάτι ή απλό περίγραμμα χωρίς fill-in. Είναι αυτό που δίνει σχήμα στα γράμματα.

Paint-Painting, Βάφω-Βάψιμο: Το ρήμα και το ουσιαστικό στην αργκό των καλλιτεχνών graffiti για την περιγραφή της πράξης του να κάνεις graffiti λέγεται συνήθως "βάψιμο".

Piece, Κομμάτι: Ένα κομμάτι graffiti με αυξημένη δυσκολία, πολυπλοκότητα και χρώμα (όχι απαραίτητο πάντα). Υπογράφεται και συνήθως συνοδεύεται με κάποιο σλόγκαν-φράση και credits σε φίλους κλπ. Μπορεί να είναι και νόμιμο και παράνομο.

Safe: Όταν ένα σκηνικό είναι "καλό" και χωρίς ρίσκο στο παράνομο graffiti.

Spot: Είναι τα σημεία στα οποία επιλέγουν οι γκραφιτάδες να κάνουν ένα graffiti. Το spot στο παράνομο graffiti είτε επιλέγεται με τυχαίο τρόπο τη στιγμή πριν τη δράση, είτε από σημεία που έχουν εντοπιστεί, κάποια άλλη χρονική στιγμή.

Style: Το στυλ που αναπτύσσει ο κάθε writer για να δημιουργήσει το έργο του και είναι καθαρά προσωπικό.

Tag: Η υπογραφή-ψευδώνυμο-όνομα ενός writer. Το όνομα (tag) είναι ο πυρήνας του graffiti, ή όπως το χαρακτηρίζει ο Norman Mailer (1974)[...]οι graffiti writers δεν επιλέγουν σαν υπογραφή τα πραγματικά τους ονόματα, λόγω της παράνομης φύσης του graffiti (Avramidis 2009: 081).

Tagging, hitting, getting up: Η πρακτική του να γράφει κάποιος το όνομα-tag του.

Throwup: Γρήγορα εκτελεσμένο παράνομο κομμάτι που γράφει το όνομα του writer, βαμμένο με spray, κάνοντας μόνο γράμματα με ένα ή δύο χρώματα. (Rahn 2002: 14).

Toy: Κάποιος που είναι νέος, άπειρος ή ανίκανος writer.

Wildstyle: Παλιό στυλ graffiti με ηθελημένα δυσανάγνωστα και περίπλοκα γράμματα.

Yard, depot, lay up: Το μέρος όπου υπάρχουν παρκαρισμένα τρένα και μπορούν να βαφτούν. Στην Ελλάδα χρησιμοποιούμε και τον όρο “καβάτζα” για να ένα μέρος με τραίνα το οποίο το έχουμε μελετήσει και το “ξέρουμε” οπότε μπορούμε και το βάψουμε με ευκολία. Η λέξη «καβάτζα» εμπεριέχει και μία έννοια κτητικότητα και οικειότητας από τους writer που έχουν μία καβάτζα και πολλές φορές την προφυλάσσουν ακόμα και από άλλους writers που μπορεί να θέλουν να βάψουν εκεί.

1.1.1 Ετυμολογία

Το Graffiti προέρχεται από τη λατινική “graphire”, το οποίο σημαίνει “γράφω”, αλλά σχετίζεται άμεσα με το ιταλικό “graffito” που παραπέμπει σε κάποια επιγραφή ή σχέδιο (White 2014: 2), η κυριολεκτική σημασία βγαίνει από το ρήμα “graffiare” που σημαίνει “χαράσω”(Lindsay Bates,2014:24). Αυτές οι λέξεις προέρχονται με τη σειρά τους από το Ελληνικό γράφειν (*graphein*), δηλαδή “γράφω”(Κατσίδη 2010: 31).

Ο όρος «γκράφιτι» χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά στα τέλη του δέκατου όγδοου ή αρχές του δέκατου ένατου αιώνα για να περιγράψει τα χαρακτηριστικά που βρέθηκαν στους τοίχους της Πομπηίας (Bates 2014: 24) και χρησιμοποιείται – ευρύτερα- στην ιστορία της τέχνης για τα έργα τέχνης που παράγονται χαράσσοντας ένα σχέδιο σε μία επιφάνεια .

Το “graffiti” ουσιαστικά είναι ο πληθυντικός αριθμός της λέξης “graffito”, η οποία όμως δεν χρησιμοποιείται πια (Κατσίδη 2010: 31). Στην ελληνική γλώσσα είναι συνηθέστερη η χρήση του γκράφιτι και στον ενικό και στον πληθυντικό (άκλιτο – ως ξένη λέξη). Μια λιγότερο συνηθισμένη ορθογραφία είναι η ελληνοποιημένη μορφή “γράφιτη”, “γκράφιτο” ή άτονο: “γραφιτι”, “γκραφιτο”.

Παρατηρούμε λοιπόν ότι η λέξη graffiti έχει άμεση σχέση με το ρήμα γράφω και συγκεκριμένα γράφω πάνω σε εξωτερικές επιφάνειες. Σχετίζεται με αυτή την

πρακτική πολύ πριν γεννηθεί το σύγχρονο graffiti στο οποίο πηγαίνει το μυαλό μας όταν ακούμε την λέξη αυτή σήμερα.

1.1.2 Ορισμός

Στην συγκεκριμένη ενότητα θα προσπαθήσουμε να ορίσουμε τι είναι το graffiti σε σχέση με όσα θα μας χρησιμεύσουν για να κατανοήσουμε καλύτερα όσα θα διαπραγματευτούμε στην συγκεκριμένη εργασία.

Δίνεται κυρίως έμφαση στα στοιχεία που πλαισιώνουν το σύγχρονο graffiti το οποίο χρονολογείται στα τέλη της δεκαετίας του 1960. Η συγκεκριμένη μορφή graffiti αποτέλεσε το μοντέλο μέσα από τις τεχνικές του οποίου επιχειρήσαμε να δημιουργήσουμε ένα ντοκιμαντέρ. Παρ'όλα αυτά στην επόμενη ενότητα θα παρουσιαστεί συνοπτικά η ιστορία του graffiti ξεκινώντας την αναφορά μας από τα πρώτα δείγματα γραφής πάνω σε τοίχους, τειχία, σπήλαια και φτάνοντας στο σήμερα.

Όπως είδαμε παραπάνω, στην ετυμολογική ανάλυση που κάναμε, θα μπορούσαμε να πούμε σε ένα πρώτο επίπεδο ότι όταν μιλάμε για graffiti γίνεται σαφής αναφορά στο ρήμα "γράφω" και στην πρακτική της απεικόνισης οποιασδήποτε μορφής σχεδιάσματος πάνω σε μία εξωτερική επιφάνεια.

Πιο συγκεκριμένα το Λεξικό της Οξφόρδης (2013) το ορίζει ως «γραφή ή σχέδια γραμμένα, χαραγμένα ή που έχουν ψεκαστεί παράνομα σε ένα τοίχο ή άλλη επιφάνεια σε έναν δημόσιο χώρο (White 2014: 2).

Το γκράφιτο είναι ένας ίχνος, ένα σημάδι μέσα στην πόλη που μπορεί να συμπεριλαμβάνει μια εικονογραφημένη παράσταση, ένα μοτίβο, μια επιγραφή, ένα σύνθημα ή ένα συνδυασμό από τα παραπάνω σε μια επιφάνεια προσβάσιμη στο κοινό. Ως μια κοινωνική πρακτική που συνδέει μια δράση ενός δημιουργού που αφήνει ένα δημόσιο κείμενο πάνω σε μια επιφάνεια με αποδέκτη ένα αναγνωστικό κοινό τα γκράφιτι ανοίγουν ένα εικονικό διάλογο...ανάμεσα σε κοινότητες ενδιαφέροντος στην πόλη και γύρω από κοινωνικές, υπαρξιακές και αισθητικές καταστάσεις (Zaimakis 2013: 3).

Ωστόσο όταν αναφερόμαστε στο σύγχρονο graffiti η Ella Chmielewska χρησιμοποιώντας όρους της δομικής γλωσσολογίας, ταυτίζει τη δημιουργία των

graffiti ως μια οπτική γλώσσα της οποίας οι αναφορές σε χειρονομίες και επιτέλεσεις συνιστούν στοιχεία μιας γλώσσας συνδεδεμένης με μια ευρύτερη πολιτισμική πρακτική (2007).

Ο Dąbrowski ονομάζει το σύγχρονο graffiti με τη φράση “graffiti writing” και αναφέρεται στη δημιουργία αλλαγών μίας επιφάνειας σε δημόσιο χώρο, από κάποιο μη εξουσιοδοτημένο πρόσωπο χρησιμοποιώντας συγκεκριμένες τεχνικές, υλικά και στυλ (Dąbrowski 2011: 201). Ενώ για τον Αβραμίδη το graffiti δε νοείται εκτός του δημόσιου χώρου (2009), όπου δημόσιος χώρος μπορεί να αποτελέσει και μία ιδιωτική επιφάνεια σε δημόσια θέα.

Το γράφιτο ως ένα ιδιαίτερο σημειωτικό σύστημα έχει τις δικές του συμβάσεις και κανόνες [...]. Η δημιουργία του graffiti συνιστά μια δημόσια πρακτική με ιδιαίτερο πολιτικό ή πολιτισμικό νόημα (Zaimakis 2013: 15). Ως μέσο επικοινωνίας, βρίσκεται μεταξύ τέχνης και γλώσσας. Αυτές οι λέξεις ενδύονται με ένα πλήθος οπτικών χαρακτηριστικών, όπως το στυλ, το χρώμα, η μορφή και η χωροθέτηση, ούτως ώστε να γίνονται καλύτερα επικοινωνήσιμες. (Κατσίδη 2010: 78). Ο Γιάννης Ζαιμάκης αναφέρει πως τόπος του σύγχρονου γκράφιτι είναι η πόλη (Zaimakis 2013) και σύμφωνα με την Lindsay Bates, η βασική φόρμα του “graffiti writing” είναι το όνομα των καλλιτεχνών γραμμένο στον τοίχο, γνωστό ως “tag” το οποίο δηλώνει την παρουσία τους και καταγράφει τους εαυτούς των writers μέσα στην πόλη, εγκαθιδρύοντας μία ταυτότητα σε ένα χώρο (Bates 2014). Το graffiti βασίζεται κυρίως στα ονόματα-tag, δηλαδή στις λέξεις και τα γράμματα. Για την ακρίβεια, είναι η τέχνη της λέξης (Κατσίδη 2010: 86).

Η πολιτική του διάσταση μπορεί να εντοπιστεί στις προθέσεις των συμμετεχόντων αλλά και στην δυναμική του φαινομένου να εμφανίζεται στο δημόσιο χώρο (Anramidis 2009: 15). Το graffiti μπορεί να ερμηνευθεί ως μία απτή ένδειξη της προσωπικής και κοινοτικής/δημόσιας ιδεολογίας η οποία είναι οπτικά εντυπωσιακή, επίμονη και προκλητική (Ashanti White 2014:2). Έχει αναφερθεί εδώ και καιρό ως η δημόσια φωνή, μιλώντας ελεύθερα - συχνά - με έναν έξυπνο και συνοπτικό τρόπο, για πολιτικά, κοινωνικά ή οικονομικά θέματα. (Bates 2014: 5).

Θα μπορούσαμε να ορίσουμε το graffiti που θα μας απασχολήσει στην συγκεκριμένη εργασία με όσα δεν αποτελούν για εμάς graffiti.

Για παράδειγμα, το graffiti δεν είναι τοιχογραφία (mural) αλλά ούτε και σύνθημα. Η τοιχογραφία βασίζεται κυρίως στην εικόνα και είναι αναπαραστατική, ενώ το σύνθημα είναι μια φράση με νόημα (συνήθως πολιτικό). Η τοιχογραφία χρησιμοποιεί την τέχνη και το σύνθημα την γλώσσα. Το graffiti χρησιμοποιεί ταυτόχρονα και τα δύο...Βασίζεται κυρίως στα ονόματα, δηλαδή στις λέξεις και τα γράμματα[...]όσο σημασία έχει το ίδιο το περιεχόμενο της λέξης, άλλο τόσο, και ίσως περισσότερο, έχουν και αυτά τα πρόσθετα οπτικά χαρακτηριστικά τα οποία αλλάζουν ριζικά το νόημα, την εμφάνιση και την αποτελεσματικότητα του μηνύματος που οι writers επιθυμούν να περάσουν (Avramidis 2009).

Το graffiti [...] διαφοροποιείται από τις υπόλοιπες μορφές δημόσιας γραφής *βάσει προθέσεων* και έχει ως κύριο χαρακτηριστικό την *με στυλ ονοματογραφία*. (Avramidis 2009) Ωστόσο υπάρχουν περιπτώσεις που το περιεχόμενο graffiti είναι διαφορετικό και ο δημιουργός δεν γράφει το όνομα, αλλά κάποια λέξη, χρησιμοποιεί το μέσο και την τεχνική του σύγχρονου graffiti με έναν άλλον τρόπο. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι αυτό του Filippo Minelli που γράφει λέξεις σχετικά με το συνεχώς μεταβαλλόμενο κόσμο της τεχνολογίας, όπως "FACEBOOK", "MYSPACE," και "FLICKR" σε διάφορους τοίχους στις χώρες του τρίτου κόσμου (Bates 2014: 62).

Το graffiti είναι κάτι περισσότερο από λέξεις εφήβων με βέλη και βαμμένες με σπρέϊ, οι καλλιτέχνες του -σήμερα- υιοθετούν διάφορα στυλ και μέσα[...] Αναμφισβήτητα παρόν από τη αρχαία ιστορία, αλλά με μια σύγχρονη επανεμφάνιση στα τέλη της δεκαετίας του 1960, το γκράφιτι έχει γίνει η οπτική γλώσσα της κοινωνικής ισότητας, της προσωπικής έκφρασης και αναπόσπαστο κομμάτι της τέχνης (White 2014:1).

Σε μια από τις πρώτες μελέτες που ασχολήθηκαν με το φαινόμενο graffiti, ο Richard Lachmann ξεκινάει το κείμενό του δηλώνοντας ξεκάθαρα ότι "το graffiti πάνω στη δημόσια περιουσία είναι παράνομο στην Νέα Υόρκη" (Avramidis 2009: 011) και ίσως αποτελεί την καλύτερη εισαγωγή για να περάσουμε στη

ιστορία του σύγχρονου graffiti.

1.1.3 Ιστορία

Το γράψιμο στους τοίχους δεν είναι ούτε κάτι σύγχρονο, ούτε κάτι πρωτότυπο. Οι πρόσφατες θεωρίες για τις ζωγραφιές των σπηλαίων της Παλαιολιθικής Εποχής μπορεί να αποδείξει ότι η τέχνη του γκράφιτι είναι τόσο παλιά όσο και η ιστορία του ανθρώπου (White 2014: 4). Από τις σπηλιές, με τις αρχέγονες αναπαραστάσεις ανθρώπων και ζώων, αργότερα στις αρχαίες πόλεις, με την γραφή στα κτίρια, μέχρι και σήμερα στις σύγχρονες πόλεις, με τα graffiti, υπάρχουν ίχνη που αποδεικνύουν την τάση του ανθρώπου να εκφράζεται δημόσια (Avramidis 2009).

Επιμελητές έχουν αποδείξει ότι η τέχνη του γκράφιτι υπήρχε πολύ πριν από τον 20ο αιώνα. Κατά την αρχαιότητα, είχε χρησιμοποιηθεί για διάφορους λόγους από την ένδειξη των κρυμμένων οίκων ανοχής, για να δηλώσει κάποιος δημόσια την αγάπη του ή για να εκφράσει πολιτική δυσαρέσκεια (Olmert 1996).

Επίσης λέξεις και ονόματα με τη μορφή γκράφιτι (γραμμένα σε τοίχους) έχουν διασωθεί σε πολιτισμούς όπως των Μάγια, Viking, και της Αναγέννησης. Στα Αρχαία Αιγυπτιακά έργα μπορούμε επίσης να εντοπίσουμε στοιχεία του γκράφιτι. Όπως και στο σύγχρονο γκράφιτι, τα έργα στην αρχαία περίοδο δεν περιορίζονται αποκλειστικά σε οπτικές εικόνες. Οι εικόνες ήταν ελκυστικές για συγκεκριμένα άτομα, ειδικά για εκείνους που ήταν αναλφάβητοι. Ωστόσο, όπως προείπαμε οι ιστορικοί έχουν ανακαλύψει μια σειρά από ποιήματα που εκφράζουν την αγάπη ή δυσαρέσκεια (White 2014: 3).

Στη Ρώμη, για παράδειγμα, η πρακτική του να χαράζεις λέξεις πάνω σε τοίχους έγινε τόσο δημοφιλής σε κάποια φάση, που οι δημόσιες αρχές τοποθετούσαν θρησκευτικά σύμβολα σε αυτούς τους τοίχους, κάνοντας έκκληση προς τους Θεούς να τιμωρήσουν εκείνους που θα τους λεηλατούσαν (Horowitz 1979: 377).

Από όλα αυτά καταλαβαίνουμε ότι η γραφή πάνω σε εξωτερικές επιφάνειες, αποτελεί μία πανάρχαια ανθρώπινη πράξη. Κατευθυνόμενοι στον 20^ο αιώνα, στα 1910, συναντάμε τις περίφημες τοιχογραφίες του Μεξικού (murals πολιτικού περιεχομένου) με υλικά παρόμοια με αυτά που χρησιμοποιήθηκαν

στην Αναγέννηση (Avramidis 2009). Λίγο αργότερα την δεκαετία του 1920 δραστηριοποιήθηκαν οι Counterculturalists (μποέμηδες της εποχής) και οι στρατιώτες - στην Αμερική - κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου που ζωγράφιζαν χιουμοριστικές εικόνες (Whipps 2008). Ο Nicholas Ganz προσθέτει ότι κατά την διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, οι Ναζί χρησιμοποίησαν τους τοίχους για την προπαγάνδα τους (Ganz 2009). Ενώ λίγο αργότερα όπως επισημαίνει ο Αβραμίδης η γραφή στους τοίχους παίρνει την μορφή αντίστασης. Κατά την φοιτητική εξέγερση, την δεκαετία του '60 στο Παρίσι, η αφίσα και η συνθηματογραφία ανθίζουν (Avramidis 2009).

Έτσι, ανάλογα με τις ανάγκες της εκάστοτε εποχής, την τεχνολογία και την τεχνολογία, ο άνθρωπος εξέλιξε την δημόσια γραφή, δίνοντας «λόγο» στα αντικείμενα και τους χώρους του, με απώτερο σκοπό να επικοινωνήσει[...] Πρέπει να καταστεί σαφές ότι τα παραπάνω δεν έχουν άμεση μορφολογική συγγένεια με το στερεοτυπικό ύφος του σημερινού graffiti. Είναι φανερό ότι έγιναν από άλλους ανθρώπους, σε άλλες εποχές και με εντελώς διαφορετικούς σκοπούς...Παρ'όλα αυτά θα μπορούσαμε να πούμε ότι έχουν όλες ως κοινό παρανομαστή την χρήση των δημόσιων τοίχων ως μέσο άμεσης έκφρασης (Avramidis 2009).

Είναι σίγουρο ότι πριν την γέννηση του σύγχρονου graffiti, πολλοί μπορεί να είναι αυτοί που το χρησιμοποίησαν για να γράψουν στους τοίχους με spray, ωστόσο είναι αδύνατο να προσδιοριστεί χρονικά πότε και ποιός/ποιά είναι αυτός/αυτή που έστρεψε ένα spray[...] προς κάποιο κτίριο (NewYork Times, Greenbaum, Rubinstein: 2016). Μία χρονολογία σταθμός είναι το 1949 όπου ο Ed Seymour εφευρίσκει το aerosol paint (σπρέϊ) αναμειγνύοντας χρώμα με αέρα και συμπιέζοντας τα μέσα σε ένα μεταλλικό δοχείο με μία βαλβίδα ψεκασμού.

Λίγες δεκαετίες αργότερα, στα τέλη της δεκαετίας του '60 και αρχές του '70, οι καλλιτέχνες-βάνδαλοι Cornbread από τη Φιλαδέλφεια και ο Julio 209 από τη Νέα Υόρκη, θα είναι οι πρώτοι που θα εκμεταλλευτούν την τεχνολογία του spray για να κάνουν tag-υπογραφές μέσα στην πόλη με έναν συστηματικό τρόπο (Greenbaum & Rubinstein: 2016). Η άμεση πρόσβαση, το προσιτό κόστος, η ευκολία μεταφοράς των σπρέϊ χρωμάτων και η ευκολία χρήσης σε απαιτητικές

καταστάσεις ήταν αυτό που προσέλκυσε τον Cornbread (McKnight 2007). Η ανακάλυψη του νεαρού Darryl McCray (Cornbread) αλλά και ο περίεργος τρόπος που παρουσίαζε το έργο του, δηλαδή με σπρέϊ στους τοίχους ώστε να μπορεί να το δει ο καθένας, ήταν αυτό που τράβηξε την προσοχή των συνομηλίκων του, ενέπνευσε ένα ολόκληρο κίνημα και ώθησε το σύγχρονο graffiti στην παρούσα πορεία του (White 2014: 4).

Αν και ο Cornbread ξεκίνησε να γράφει το όνομά του στις αρχές του 1967 και είναι αυτός που θεωρείται ο πατέρας του σύγχρονου graffiti (Avramidis 2009), το 1969 στη Νέα Υόρκη άρχισε να εμφανίζεται στους σταθμούς του μετρό το παρατσούκλι του Έλληνα εφήβου Taki 183, με παρόμοιο τρόπο όπως του Cornbread. Μόλις το tag του άρχισε να εμφανίζεται σε χώρους εκτός της γειτονιάς του, η φήμη του εξαπλώθηκε ταχύτατα (Bates 2014: 28). Το γεγονός ότι ο Taki183 κινήθηκε εκτός της γειτονιάς του ίσως είναι αυτό που τον ξεχώρισε και το πρωί της 21^{ης} Ιουλίου του 1971, η εφημερίδα New York Times αφιερώνει το εξώφυλλό της στον Νεϋορκέζο writer, με ένα αντίστοιχο άρθρο που περιγράφει τη τάση του TAKI183 να γράφει παντού το όνομα του στους τοίχους (Avramidis 2009).

Μαζί με τον TAKI183 ένα σημαντικό σημείο αναφοράς και σεβασμού είναι τα ονόματα των writers όπως ο FUTURA 2000, ο BLADE, ο ZEPHYR, ο IZ THE WIZ, ο DONDI, ο STAY HIGH 149, ο PHASE 2 και η LADY PINK που εφηύραν διάφορα graffiti στυλ. Ήταν οι πρώτοι που έκαναν tagging και graffiti κομμάτια (Rahn 2002: 7) και έβαλαν τα στυλιστικά θεμέλια του graffiti που γνωρίζουμε σήμερα (Avramidis 2009). Με την χρήση "ψευδώνυμων" οι graffiti writers[...] άρχισαν να κερδίζουν την αναγνώριση κάνοντας υπογραφές (Bates 2014: 2).

Όσο ο αριθμός των writers μεγάλωνε, τόσο μεγάλωναν και οι απαιτήσεις για να μπορέσει κανείς να ξεχωρίσει και, κατ' επέκταση, τα στυλ γίνονταν όλο και πιο πολύπλοκα (Avramidis 2009). Τα tags εξελίχθηκαν από απλά tags σχεδιασμένα με μαρκαδόρο σε πιο περίτεχνα κομμάτια με φωτεινά χρώματα με τη χρήση spray (Bates 2014: 2). Τα γράμματα επιμηκύνθηκαν, προστέθηκαν σκιές, φόντο και χρησιμοποιήθηκαν διπλά περιγράμματα για να ξεχωρίσουν τα γράμματα (Avramidis 2009). Τα graffiti δεν έπρεπε μόνο να εξελιχθούν σε πιο περίτεχνα

στυλ για να παραμείνουν στο επίκεντρο της συζήτησης, αλλά και να τοποθετηθούν σε πιο δύσκολες σε πρόσβαση τοποθεσίες (Bates 2014: 30). Για τα επόμενα χρόνια ο υπόγειος σιδηρόδρομος της Νέας Υόρκης γίνεται ένας ατελείωτος και συνάμα κινούμενος, καμβάς για τους writers (Avramidis 2009).

Το 1985, όταν πλέον το φαινόμενο βρίσκεται σε έξαρση[...]οι αρχές της πόλης αναλαμβάνουν να πατήσουν φρένο. Αισθανόμενοι ιδιαίτερη αμηχανία μπροστά στο φαινόμενο, μη γνωρίζοντας ούτε τα κίνητρα, ούτε τους writers, αποφασίζουν να το βαφτίσουν έγκλημα και να το ποινικοποιήσουν. Το graffiti δεν περιορίστηκε μόνο στις πόλεις της Νέας Υόρκης και τη Φιλαδέλφεια, αλλά εξαπλώθηκε σε όλη την χώρα, ενώ ταυτόχρονα άρχισε να μεταφέρεται στη γηραιά ήπειρο και σε ολόκληρο τον κόσμο μέσω των κινηματογραφικών ταινιών της εποχής όσο και της hip- hop υποκουλτούρας[...]πλέον όπου υπάρχει μεγαλούπολη, με χαρακτηριστικά δυτικών μητροπόλεων, υπάρχει και graffiti (Avramidis 2009).

Όπως παρατηρήσαμε παραπάνω, το σύγχρονο graffiti από την απαρχή του - στα τέλη της δεκαετίας του 1970 - εξαπλώθηκε και άλλαξε σιγά-σιγά από ή προς τα αστικά κέντρα για να αποκτήσει την μοντέρνα μορφή του (δεξιότητες στο πρωτότυπο) (Rahn 2002: 7). Σήμερα μπροστά σε έναν κόσμο που συνεχώς διαιρείται, οι graffiti writers χρησιμοποιούν τον σιδηρόδρομο (για να ταξιδέψουν και να βιάψουν) και το διαδίκτυο (για να προωθήσουν-προβάλουν τις δημιουργίες τους) διασχίζοντας τα εθνικά και πολιτιστικά σύνορα, δημιουργώντας ένα διεθνές κίνημα (Bates 2014: 66). Το graffiti σήμερα αποτελεί ένα ιδιαίτερο σημειωτικό σύστημα, μια γλώσσα που έχει τις δικές του συμβάσεις, κανόνες, τεχνικές, υπο-είδη (Zaimakis 2013:15).

Ένα από αυτά τα υπο-είδη graffiti αποτελεί το παράνομο Graffiti πάνω στα τρένα, μία από τις κυρίαρχες τάσης graffiti του 21^{ου} αιώνα που κουβαλά τα κύρια χαρακτηριστικά του graffiti όπως ξεκίνησε στην Νέα Υόρκη στη δεκαετία του '70 και το οποίο θα μας απασχολήσει στην επόμενη ενότητα.

1.2 Το παράνομο graffiti: Δημιουργώντας υπό πίεση

Όπως είδαμε μέσα στα χρόνια της εξέλιξης του graffiti οι λειτουργίες του είναι πολλές και εξαρτώνται από τις στοχοθεσίες των δημιουργών του και από τους τύπους επικοινωνίας που αρθρώνονται σε ένα ορισμένο πλαίσιο (Zaimakis 2013: 5). Στο παρόν κεφάλαιο θα αναλύσουμε τη φύση του παράνομου graffiti στα τρένα, τις τεχνικές και τις διαδικασίες που ακολουθούν οι writers για να κάνουν ένα έργο πάνω σε ένα βαγόνι.

Σκοπός αυτής της ενότητας είναι να γνωρίσουμε την πρακτική και κάποια χαρακτηριστικά του Graffiti Writing (τραίνα, τοίχους κλπ.) προσπαθώντας να εντοπίσουμε κοινά σημεία που μπορεί να υπάρχουν στη δημιουργία ενός παράνομου graffiti και μιας Ταινίας Παρατήρησης, θέμα με το οποίο θα ασχοληθούμε στο επόμενο κεφάλαιο και αποτέλεσε την κύρια μέθοδο κινηματογράφησης του ντοκιμαντέρ που συνοδεύει αυτήν την έρευνα.

Τα κίνητρα των graffiti writer μπορεί να ποικίλουν. Η επιθυμία αισθητικής έκφρασης, η υπαρξιστική αναζήτηση, η ψυχολογική ένταση, η προβολή μιας προσωπικής ταυτότητας, η πολιτική παρέμβαση, ο κοινωνικός σχολιασμός, η διαφημιστική επικοινωνία και η επιθυμία κυριαρχικής παρουσίας σε ένα διεκδικούμενο χώρο είναι ορισμένοι παράγοντες που μπορούν να παρακινήσουν ένα δημιουργό στην παραγωγή του γκράφιτι (Zaimakis 2013: 5).

Έτσι, γίνεται κατανοητό ότι υπάρχουν πολλές διαφορές μεταξύ του να κάνεις νόμιμο και παράνομο graffiti. Οι διαφορές αυτές είναι εννοιολογικές, υφολογικές και σχετικές με το χρόνο υλοποίησης και δράσης. Όταν αφαιρέσουμε το στοιχείο του παράνομου, οπότε και τη αδρεναλίνη της παρανομίας, το μόνο που απομένει είναι...η δημιουργικότητα (Bates 2014: 36).

Οι graffiti artists (που κάνουν νόμιμο) πιστεύουν ότι η παράνομη φύση του graffiti δεν μπορεί να τους εξασφαλίσει την καλύτερη δυνατή εξέλιξη στο στυλ και στην εκτέλεση μιας τοιχογραφίας. Για αυτούς, το σημαντικότερο είναι η εξέλιξη μιας καλλιτεχνικής μορφής, που εν προκειμένω ακούει στο όνομα «στυλ». Οι graffiti writers (που κάνουν παράνομο) χωρίς να αρνούνται τη σημασία του προσωπικού στυλ και της εξέλιξής τους, πιστεύουν ότι « [...]το

graffiti αποκτά δύναμη ακριβώς γιατί βρίσκεται εκεί που δεν του επιτρέπεται (Avramidis 2009: 097).

Μπορούμε λοιπόν να κατανοήσουμε ότι στο παράνομο graffiti μιλάμε για μια εντελώς διαφορετική διαδικασία...αν αναλύσουμε τη λογική που κάποιος μπορεί να θέλει να κάνει παράνομο graffiti λόγω της ανδρεναλίνης που του προσφέρει η παρανομία. Καταλαβαίνουμε πόσο σημαντικό ρόλο παίζει στον writer η βιωματική εμπειρία της όλης διαδικασίας. Είναι ένα παράδοξο φαινόμενο που συνδυάζει μια αισθητική πρακτική με μια παραβατική δραστηριότητα. (Zaimakis 2013: 4). Οι writers ζουν μια εντελώς διαφορετική πόλη από αυτή που βιώνουμε οι υπόλοιποι. Δεν κοιτάζουν αλλά παρατηρούν, εντοπίζουν, επεμβαίνουν: γράφουν και διαβάζουν την πόλη (Avramidis 2009: 161).

Οι πράξεις που εμπλέκονται στην "παράνομη" καλλιτεχνία κατέστησαν – επίσης - το graffiti στο επίπεδο μιας performance[...]. Όσοι κάνουν γκραφίτι δεν πηγαίνουν να αγοράσουν καμβάδες από το κατάστημα και να ζωγραφίσουν με ένα καβαλέτο. Αντ' αυτού, διεκδικούν οι ίδιοι τους "καμβάδες" τους, κρύβονται, τρέχουν και θέτουν σε κίνδυνο την ελευθερία τους. Αυτές οι ενέργειες είναι βασικά χαρακτηριστικά που τους έλκουν στο παράνομο graffiti (White 2014: 5).

Το παράνομο graffiti writing απαιτεί προγραμματισμό, σχεδιασμό και τέλεια γνώση της τεχνικής. Η ίδια η διαδικασία είναι συχνά ενσικτώδης και αυτόματη. Οι Writers λειτουργούν υπο πίεση και κάποιες φορές κάτω από πολύ άβολες συνθήκες[...] Επιπλέον, οι αισθήσεις τους είναι σε εγρήγορση, αφού βρίσκονται σε μία κατάσταση συνεχούς κινδύνου και έντονης προσοχής (Dąbrowski 2011: 203). Το παράνομο γκραφίτι δεν ακολουθεί κάποιο καθορισμένο πλέγμα κανόνων έκφρασης και είναι απροβάριστο.

1.2.1 Στάδια – Τεχνικές και μέθοδοι

Οι writers –συνήθως- βγαίνουν έξω μόλις πέσει το σκοτάδι[...]“μπουκάρουν” στα αμαξοστάσια των μετρό για να βάψουν τις πλαϊνές επιφάνειες των τραίνων[...]και για να δημιουργήσουν μεγάλης-κλίμακας σχέδια με τα tag τους, αυτά που ονομάσαμε νωρίτερα κομμάτια («pieces») (Bates 2014: 31). Η

πλειοψηφία των Graffiti καλλιτεχνών δουλεύουν αποκλειστικά με το όνομα-tag τους και συνεχώς ανασυνθέτουν τη μορφή και το ύφος των γραμμάτων τους (Rahn 2002: 10).

Παρ' όλα αυτά αρκετά κομμάτια graffiti επιλέγουν να μην γράψουν το όνομα τους και είναι διαφορετικού περιεχομένου. Κάποια είναι φιλοσοφικοί συλλογισμοί, μερικά μοιράζονται την αγωνία[...]και άλλα είναι καυστικά ή χυδαία. Όπως είδαμε σε προηγούμενη ενότητα ο Filippo Minelli – αντί για το tag του - γράφει λέξεις σχετικά με το συνεχώς μεταβαλλόμενο κόσμο της τεχνολογίας, όπως "FACEBOOK", "MYSPACE," και "FLICKR" σε διάφορους τοίχους (Bates 2014: 62). Το γεγονός ότι ο Minelli ενδιαφέρεται να επικοινωνήσει τα μηνύματα του προς ένα κοινό εκτός της graffiti κοινότητας τον οδηγεί στην επιλογή να δημιουργεί ευανάγνωστες φόρμες γραμμάτων. Ένας από τους πρώτους graffiti writers, ο Dondi, ισχυρίζεται: «Όταν γράφω για άλλους γκραφιτάδες, μπορώ να κάνω ένα wildstyle, και όταν γράφω για το κοινό μπορώ να χρησιμοποιήσω ευθεία γράμματα" (Chalfant 1987: 70).

Πριν όμως φτάσουμε στην ώρα, τον τρόπο και τη λέξη που θα επιλέξει να γράψει κάποιος, είναι σημαντικό να αναφέρουμε κάποιες διαδικασίες που προηγούνται. Όσα θα αναλύσουμε παρακάτω αποτελούν στάδια και τεχνικές για να κάνει κάποιος ένα graffiti πάνω σε ένα τρένο.

Η Janice Rahn μετά από μια μακροχρόνια επιτόπια έρευνα πάνω στον κόσμο του graffiti και τους γκραφιτάδες σημειώνει: “Η Graffiti κουλτούρα παρέχει/αναδεικνύει μια δομή αυτοδιδασκαλίας μέσα από την οπτική αντίληψη, την εμπειρία, και τη κριτική σκέψη[...] Όσο περισσότερο ανέλθα τις συνεντεύξεις, τόσο πιο πολύ παρατηρούσα την ποικιλία των ατομικών κινήτρων που υπήρχε στη κοινότητα τους (και το διαφορετικό λόγο και τρόπο που έκανε ο καθένας graffiti). Είδα πόσο παθιασμένοι και αυτοδίδακτοι ήταν στο να μάθουν χωρίς να λαμβάνουν υπόψιν το εξωτερικό σύστημα επιβράβευσης των βαθμών” (Rahn 2002).

Αν υπολογίσουμε όσα αναφέρει η Rahn πιο πάνω θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι οι τρόποι που μπορεί κανείς να δημιουργήσει ένα graffiti

ποικίλουν από άτομο σε άτομο και ότι ο κάθε writer έχει έναν προσωπικό τρόπο που φτιάχνει τα graffiti του. Μετά από εκτενή έρευνα για να βρεθεί βιβλιογραφία σχετική για τα πρακτικά στάδια, τεχνικές και μεθόδους που γίνεται ένα κομμάτι γκραφίτι και ερχόμενοι αντιμέτωποι με την έλλειψη αυτής, αποφασίσαμε να αναπτύξουμε κάποια σημεία παρακάτω βασισμένοι στην πολυετή εμπειρία του γράφοντος στον συγκεκριμένο τομέα.

1.2.1.1 Η επιλογή της λέξης

Όπως έχουμε γράψει επανελλειμένως το tag θεωρείται η πιο ακατέργαστη και πιο διαδεδομένη μορφή γκράφιτι (Rahn 2002: 5) και αποτελεί την πιο κλασσική επιλογή κάποιου για να γράψει στο σχέδιο του. Παρ' όλα αυτά, όπως είδαμε, οποιαδήποτε λέξη θα μπορούσε να επιλεγεί για να γίνει graffiti πάνω σε μια επιφάνεια.

1.2.1.2 Ο τόπος

Η δεύτερη σημαντική επιλογή είναι να αποφασιστεί το μέρος που θα γίνει το graffiti. Ανάλογα με το μέρος ποικίλουν η τεχνοτροπία, το μέγεθος, τα χρώματα (Κατσίδη 2010: 91). Επίσης όταν μιλάμε για ένα graffiti σε τρένο είναι σημαντικός ο χρόνος δράσης, κάτι που λαμβάνεται σοβαρά υπόψιν στο τσεκάρισμα της τοποθεσίας.

1.2.1.3 Το check πριν την δράση

Το check χωρίζεται σε δύο φάσεις: σε αυτή πριν το βάψιμο και αυτή κατά τη διάρκεια της δράσης. Το τσεκάρισμα πριν το βάψιμο εξαρτάται από το σημείο που έχει επιλεγεί για να δράσουμε, θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι η αναγνωριστική πριν την ενέργεια.

Σε περίπτωση που το σημείο έχει «ξανατσεκαριστεί» και το μέρος είναι γνωστό, οι writers κάνουν έναν τυπικό έλεγχο ότι όλα είναι όπως πρέπει, πλησιάζουν και ξεκινάνε το βάψιμο. Όταν η δράση γίνεται σε κάποιο καινούριο σημείο, yard, τότε το τσεκάρισμα μπορεί να διαρκέσει πολλές ώρες έρευνας. Σε τέτοιες περιπτώσεις, οι writers προσπαθούν να κατανοήσουν πλήρως το περιβάλλον που βρίσκονται, το σύστημα ασφαλείας, πόσα άτομα υπάρχουν στο χώρο, ποια

είναι η αρμοδιότητα τους και γενικώς να καταγράψουν κάθε χρήσιμη λεπτομέρεια. Όσο περισσότερο χρόνο περάσουν τόσο πιο πολλές και χρήσιμες πληροφορίες θα συλλέξουν για το πεδίο. Όταν καταλάβουν πως λειτουργεί το σύστημα, είναι έτοιμοι να λάβουν δράση. Αυτό το είδος “check” απαιτεί μεγάλη συγκέντρωση και παρατηρητικότητα και αποτελεί σημαντικό κομμάτι της διαδικασίας για να μπορέσουν οι graffiti writers των τρένων να πετύχουν τον στόχο τους.

Το τσεκάρισμα κατά την διάρκεια της δράσης γίνεται ανά τακτά χρονικά διαστήματα και προς διαφορετικά σημεία με προσοχή για το αν όλα πάνε καλά, αν υπάρχει κάποιος λόγος διαφυγής ή κίνδυνος σύλληψης, είναι με άλλα λόγια μια κατάσταση συνεχούς ετοιμότητας.

1.2.1.4 Η επιλογή σχεδίου και χρωμάτων

Κάποιοι writers όταν κάνουν ένα κομμάτι, βάφουν με ένα σκίτσο στο χέρι, ενώ άλλοι λειτουργούν αυτοσχεδιάζοντας (με εικόνες που έχουν στο μυαλό τους) (Rahn 2002: 14). Οι writers μπορεί να χρησιμοποιήσουν 20 με 40 ή και περισσότερα cans μόνο για ένα mural (μεγάλη τοιχογραφία)(Rahn 2002: 12), αλλά όταν μιλάμε για ένα γκράφιτι σε τρένο συνήθως δεν ξεπερνάμε τα 6-7 χρώματα στο σύνολο.

1.2.1.5 Είσοδος στο πεδίο δράσης και βιάψιμο

Όταν οι writers είναι έτοιμοι πλησιάζουν τον χώρο και ξεκινάνε να κάνουν το σχέδιο πάνω στην επιφάνειά. Συνήθως, σχεδιάζουν με ένα ανοιχτό χρώμα τις πρώτες γραμμές του κομματιού (Κατσίδη 2010), έπειτα με ένα πιο σκούρο χρώμα περνάν από πάνω από το χρώμα που έκαναν το προσχέδιο (Rahn 2002: 133).

1.2.1.6 Το Γέμισμα γραμμών

Γίνεται επιλογή των χρωμάτων και αρχίζει το “γέμισμα” με τα βασικά χρώματα που θα χρησιμοποιηθούν (Κατσίδη 2010). Ένα graffiti μπορεί να περιέχει από ένα χρώμα και πάνω στο εσωτερικό γέμισμα των γραμμών, στα οποία σε επόμενη φάση περνιέται κάποιο περίγραμμα (Avramidis 2009). Κάθε στυλ απαιτεί μια διαφορετική προσέγγιση. Όλα τα στυλ, εκτός από τα μονόχρωμα κομμάτια χρησιμοποιούν πολλά επίπεδα χρωμάτων (Rahn 2002: 14).

1.2.1.7 Background

Είναι το φόντο που τοποθετείται συνήθως ανάμεσα στα κενά και περιμετρικά από τα γράμματα. Το background μπαίνει για να τονίσει και να αναδείξει τα γράμματα της λέξης που έχει γραφτεί από τον περιβάλλοντα χώρο (τοίχο, τραίνο). Το background – συνήθως- θα κάνει αντίθεση με το κομμάτι, με αποτέλεσμα να δώσουμε λίγο παραπάνω όγκο στο κομμάτι (Κατσίδα 2010)

1.2.1.8 Τα Outlines

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω γύρω από το χρώμα του γεμίσματος περνιέται το εξωτερικό περίγραμμα (outline) γραμμάτων στο κομμάτι (Antramidis 2009). Αυτή η διαδικασία είναι το πιο σημαντικό μέρος, για την τελική μορφή που θα έχει το style του κομματιού (Κατσίδα, 2010). Πρόκειται πραγματικά για το τελευταίο πράγμα που κάνουμε (Rahn 2002: 133).

1.2.1.9 Υπογραφή και Dedication

Υπογράφεται το έργο με το tag του δημιουργού και αφιερώνεται σε φίλους ή όσους βοήθησαν για να δημιουργηθεί αυτό το κομμάτι (τσιλιαδόρος, crew κλπ).

1.2.1.10 Rolling

Το επόμενο στάδιο είναι να εντοπιστεί (αν δεν έχει προηγηθεί ανάλογη έρευνα ήδη) απο ποιους σταθμούς θα κυκλοφορήσει το τρένο που βάφτηκε. Γίνεται επιλογή κάποιου σταθμού με αρκετό χώρο και τις επόμενες ώρες γίνεται συνεχής αναζήτηση για το βαγόνι που έχει πάνω το graffiti. Όταν εμφανιστεί να φτάνει ή να αναχωρεί από το σταθμό οι γκραφιτάδες πρέπει να είναι σε ετοιμότητα για να το απαθανατίσουν τραβώντας φωτογραφίες και βίντεο.

1.2.1.11 Διάθεση και Προβολή

Όταν παρθεί η φωτογραφία ή βίντεο οι graffiti writers μοιράζονται με ποικίλους τρόπους. Πολλοί τα ανεβάζουν στο ίντερνετ και υπάρχει ελεύθερο για όλους (όπως σαν σε έναν δημόσιο τοίχο), άλλοι τα στέλνουν σε εξειδικευμένα περιοδικά graffiti και άλλοι τα ανταλλάσσουν χέρι-χέρι (email) με ένα συγκεκριμένο δίκτυο ανθρώπων που ασχολείται με τις εν λόγω δραστηριότητες.

Όλα τα στάδια που περιγράφουμε παραπάνω είναι κάποια ενδεικτικά βήματα, ο καθένας, με τη δική του φαντασία και τα δικά του ερεθίσματα, μπορεί να δημιουργήσει και να προσθέσει τα δικά του στοιχεία (Κατσίδα 2010: 64). Στο επόμενο κεφάλαιο θα εξετάσουμε το ντοκιμαντέρ, την ιστορία του και θα φτάσουμε σε ένα συγκεκριμένο είδος, τον Κινηματογράφο της Παρατήρησης, ο οποίος έχει τα δικά του πολύ ιδιαίτερα στοιχεία που τον ξεχωρίζουν από τα περισσότερα είδη ντοκιμαντέρ. Ο αυτοσχεδιασμός, η εγρήγορση και η ετοιμότητα πίσω από την κάμερα αποτελούν κάποια από τα βασικά του χαρακτηριστικά που τον συνδέουν με τις διαδικασίες του παράνομου graffiti, που αναφέραμε σε αυτό το κεφάλαιο.

1.3 Το Ντοκιμαντέρ (Ετυμολογία/ Ορισμός/ Ιστορία)

1.3.1 Ετυμολογία

Κατά την παράδοση, η λέξη ντοκιμαντέρ χρησιμοποιήθηκε από τον ντοκιμαντερίστα John Grierson για την ταινία του Robert Flaherty, το *Moana* το 1926. Ετυμολογικά προέρχεται από το ιταλικό *documento*, που σημαίνει έγγραφο και από το λατινικό *docere*, που στα ελληνικά μεταφράζεται «διδάσκειν» (Στάθη & Σκοπετέας 2009).

Το 1989 έγινε αποδεκτή από το *Littre* (μαζί με τη λέξη *μπρεσιονιστής*) ως ένα επίθετο που σήμαινε “έχων ένα χαρακτήρα ντοκουμέντου”. Ακολουθώντας τον Ζαν Ζιρώ, απέκτησε μια κινηματογραφική σημασία από το 1906 και έγινε ουσιαστικό μετά το 1914. Μετά το 1930 ο Τζων Γκρήρσον στην Αγγλία χρησιμοποίησε την λέξη συστηματικά και αργότερα έγινε αποδέκτη από το *Όξφορντ Ντιξιόνερυ* (λεξικό) με την αποκλειστική σημασία της ταινίας συνοδευόμενη με ένα επεξηγηματικό σχόλιο (Σαντούλ 1985: 27).

Ωστόσο, η μορφή που έχει πάρει το ντοκιμαντέρ αποτελεί κάτι πολύ διαφορετικό από ένα επεξηγηματικό σχόλιο, ένα ντοκουμέντο ή απλά ένα αποδεικτικό στοιχείο. Το ντοκιμαντέρ είναι η προσπάθεια προσέγγισης της πραγματικότητας, μιας άλλης πραγματικότητας.

1.3.2 Ορισμός

Στην συγκεκριμένη ενότητα θα προσπαθήσουμε να ορίσουμε κάποια θεμελιώδη στοιχεία του ντοκιμαντέρ όπως αποδόθηκαν μέσα στο χρόνο από τους ίδιους του δημιουργούς καθώς και από διάφορους κριτικούς του κινηματογράφου. Στόχος μας είναι να παρουσιάσουμε κάποιες από τις αρχές και να προσεγγίζουμε την έννοια και τη φύση του ντοκιμαντέρ όπως την αντιλαμβανόμαστε. Οι συγκεκριμένες ιδέες αποτέλεσαν τη βάση για την ταινία που δημιουργήσαμε.

Από την εποχή της εμφάνισης του ανθρώπινου είδους, εμφανίζονται και οι ιστορίες, οι αφηγήσεις αυτής της ύπαρξης, ενώ πολλές από αυτές τις ιστορίες έχουν να κάνουν με το τι πραγματικά συμβαίνει στον κόσμο μας, γύρω μας και γιατί (Στάθη 2013-2014).

Για πολλούς το ντοκιμαντέρ αποτελεί ένα κινηματογραφικό είδος ενώ για άλλους ένα ξεχωριστό κινηματογραφικό γένος από εκείνο της μυθοπλασίας. Η μυθοπλασία εξορισμού, πλάθει ιστορίες δηλαδή αναπαριστά με επιτηδευμένο τρόπο την πραγματικότητα, ενώ το ντοκιμαντέρ την καταγράφει (Βαλούκος 2003).

Στο κινηματογραφικό ντοκιμαντέρ έχουμε αυτή τη «θεώρηση της πραγματικότητας», σύμφωνα με το Grierson, και την πρόταση για κοινωνικές και οικονομικές αλλαγές, σε μια κοινωνία, σύμφωνα με άλλους θεωρητικούς. Αν συνδυάσουμε τα δύο αυτά χαρακτηριστικά του κινηματογραφικού ντοκιμαντέρ, τότε θα καταλάβουμε ότι είναι μια καλλιτεχνική δημιουργία που έχει τις ρίζες της σε ένα πραγματικό γεγονός (Στάθη 2013-2014).

Χωρίς ηθοποιούς. (Χωρίς σκηνοθεσία των ηθοποιών). Χωρίς ρόλους. (Χωρίς εκμάθηση ρόλων). Χωρίς σκηνικά. Αλλά με τη χρήση μοντέλων που πηγάζουν από τη ίδια τη ζωή. (Bresson 1950-1958). Ένα ντοκιμαντέρ είναι μία μη μυθοπλαστική κινηματογραφική ταινία που στοχεύει να τεκμηριώσει μια πτυχή της πραγματικότητας.

Σύμφωνα με τους Julianne Burton και Bill Nichols, υπάρχουν τέσσερις τρόποι αναπαράστασης της πραγματικότητας, οι οποίοι αποτελούν ουσιαστικά τα κυρίαρχα οργανωτικά υποδείγματα, γύρω από τα οποία δομούνται τα περισσότερα κείμενα: ο επεξηγηματικός (expository), ο παρατηρητικός (observational), ο διαδραστικός (interactive) και ο ανακλαστικός (reflexive) τρόπος (Κακλαμανίδου 2009: 123).

Οι αρχές του Grierson για το ντοκιμαντέρ ήταν η δυνατότητα του κινηματογράφου για την παρατήρηση της ζωής και το πως θα μπορούσε να αξιοποιηθεί ως μια νέα φόρμα τέχνης και[...]πως τα υλικά "αυτά που αντλούνται από την πραγματικότητα" μπορεί να είναι πιο πραγματικά από τα σκηνοθετημένα γεγονότα. Σε αυτό το πλαίσιο, ο ορισμός του Grierson για το ντοκιμαντέρ ως «δημιουργική επεξεργασία της πραγματικότητας» έχει κερδίσει κάποια αποδοχή (Morris, 1987).

Σε αντίθεση, η θέση του Ρώσου film-maker Τζίγκα Βερτόφ ήταν να παρουσιάσει την «ζωή όπως είναι» και τη «ζωή στο απρόοπτο». Ο Βερτόφ μαζί με τον αδερφό του σε μία συνέντευξη δηλώνουν: *“Αν σε μια σκηνοθετημένη ταινία πρέπει να ξέρεις να παίζεις, το σημαντικό σε μια ταινία ντοκιμαντέρ είναι να μην παίζεις”* (Σαντούλ 1985).

Κατά τους Σοβιετικούς θα έπρεπε ο κινηματογράφος να εξυπηρετεί τον μετασχηματισμό της κοινωνίας και να παρεμβαίνει σε πολιτικό, ηθικό και αισθητικό επίπεδο. Επίσης έπρεπε να εξηγήσει την πραγματικότητα, να γυρίσει την πλάτη στην μυθοπλασία και να παρατηρήσει την ίδια τη ζωή. Η ιστορία της πραγματικότητας και του σεναρίου της, που δημιουργείται κατά την εξέλιξή της, όπως και το ντοκιμαντέρ το ίδιο είναι ένα σενάριο χωρίς τέλος ή μάλλον με συνεχείς ανατροπές που εμφανίζονται απρόβλεπτα όπως η ίδια η ζωή, ακολουθώντας τη ζωή (Κρητικού 2009: 75). Ο Jean Rouch το 1957 είχε δηλώσει: *“Είναι ολοφάνερο πως ο στόχος μου είναι να δείξω την ίδια τη ζωή και όχι ν’αναπαραστήσω τη ζωή και σε αυτό συναντάω μεγάλες δυσκολίες”*. Αυτές οι δυσκολίες είναι ταυτόχρονα τεχνικές, αισθητικές, θεωρητικές κι ακόμη ηθικές (Σαντούλ 1985).

Το «Ντοκιμαντέρ» έχει περιγραφεί ως κινηματογραφική πρακτική, μια κινηματογραφική παράδοση[...]που συνεχώς εξελίσσεται και δεν έχει σαφή όρια (MacKenzie 2014:520). «Ούτε σκηνοθέτης, ούτε σενάριο, ξέχνα ότι φτιάχνεις μία ταινία και μην αποφασίζεις τίποτα από πριν» έλεγε ο Bresson (1958). Είναι στην ουσία μία αφήγηση ή περιγραφή η οποία χρησιμοποιεί τις εικόνες και τους ήχους της εξωτερικής πραγματικότητας ως υλικό για την πραγμάτωσή της (Γκουζιώτης 2005). Από την άλλη ο Λούι Ντέλυκ έλεγε: «Η τέχνη συνίσταται στην επιλογή». Η επιλογή των κινηματογραφικών κανόνων στο γύρισμα και, προπάντων η επέμβαση τους στο μοντάζ τούς οδηγεί σε μια άλλη πραγματικότητα, την πραγματικότητα του ντοκιμαντέρ (Σαντούλ 1985).

Ωστόσο, ένα στοιχείο ουσίας του ντοκιμαντέρ είναι η σχέση του με τον ρυθμό του κόσμου. Το ντοκιμαντέρ καλείται να «αποκαλύψει», όταν τα γεγονότα «κινούνται», όταν αλλαγές κυφορούνται -και διεργασίες αδιόρατες ή απρόβλεπτες τις προετοιμάζουν (Νικολακάκης 2009: 99). Είναι ένας άλλος τρόπος να γνωρίσεις τον κόσμο. Και στον κόσμο του πραγματικού δεν χρειαζόμαστε όμορφες φωτογραφίες, δεν χρειαζόμαστε όμορφες εικόνες, αλλά απαραίτητες εικόνες και φωτογραφίες (Bresson 1958). Απαιτεί σκέψη, γνώση και σχεδιασμό όπως επίσης τύχη και ταλέντο. Το μεγαλύτερο άλμα[...]είναι η μετακίνηση από την ιδέα, από τη σύλληψη της στην ιστορία, μια ιστορία που μπορεί και πρέπει να ειπωθεί με εικόνες (Σαντούλ 1985). Χωρίς συνοδεία, υποστήριξη ή ενίσχυση της ταινίας με μουσική. Καμία μουσική, καθόλου. Οι θόρυβοι πρέπει να γίνουν η μουσική (Bresson 1950-1958). Είναι πλέον δεδομένο πως το ντοκιμαντέρ έχει αποκτήσει μια ξεχωριστή και αυτόνομη ισχύ με μοντέρνο, επαναστατικό και συναρπαστικό χαρακτήρα (Στάθη 2013-2014).

Είναι το ντοκιμαντέρ που καταγράφει την ανθρώπινη ύπαρξη και την δραστηριότητά της στην κοινωνική ομάδα. Παρατηρεί, ερευνά και αναλύει την συμπεριφορά των ανθρώπων και την κουλτούρα τους, τα σύμβολα, τη γλώσσα και την καθημερινότητά τους. Αποτελεί φύλακα της σκέψης, της έρευνας, της διήγησης, της αλήθειας, του χρόνου, της εμπειρίας, της εικόνας, της ιστορίας του ανθρώπινου γένους (Στάθη & Σκοπετέας, 2009).

Οι τρόποι για να μιλήσουμε για την αλήθεια, να αναζητήσουμε την αλήθεια, να δείξουμε την αλήθεια, να πούμε την αλήθεια είναι πολλαπλοί (Στάθη 2013-2014). Και το ντοκιμαντέρ είναι κάτι παραπάνω από μια απλή καταγραφή της αλήθειας, είναι μέσο συνειδητοποίησης του κόσμου, δραστικό μέσο παρατήρησης, μία ποιητική εμπειρία του κόσμου, είναι πολιτική πράξη. Όπως μας μεταφέρει ο Ζωρζ Σαντούλ το μήνυμα του μοναδικού Τζίγκα Βερτώφ που έλεγε: “Σκεφτόμαστε πως έχουμε το δικαίωμα όχι μόνο να μη γυρίζουμε ταινίες μεγάλης κατανάλωσης, αλλά επίσης, από καιρό σε καιρό, ταινίες που γεννάνε ταινίες[...]είναι ένα απαραίτητο εχέγγυο για μελλοντικές νίκες...” (Σαντούλ 1985: 85).

1.3.3 Ιστορία

Πολλές φορές για να αρχίσει κανείς μια συζήτηση για την έννοια και τις πρακτικές του ντοκιμαντέρ χρειάζεται πρώτα να μιλήσει για το πώς ο κινηματογράφος εμφανίστηκε και εξελίχτηκε κατά τα πρώτα χρόνια που ακολούθησαν τις πρώτες δημόσιες προβολές ταινιών (Στάθη 2013-2014). Ο κινηματογράφος εμφανίστηκε για πρώτη φορά σαν ντοκιμαντέρ. Οι πρώτες εικόνες του Marey, του Regnault, του Melies, του Louis Lumiere και του Edison ήταν απόπειρες πάνω στο φίλμ. Τα είδη δεν είχαν –ακόμη- διακριθεί και οι διάφορες των προσεγγίσεων εξέφραζαν διαφορετικές αντιλήψεις της πραγματικότητας όπως μπορούσε να παρασταθεί με τη χρήση του νέου μέσου.

Ο τρόπος που θα προσεγγίσουμε την ιστορία του ντοκιμαντέρ είναι χωρισμένος σε τέσσερις περιόδους-ονομασίες που συνοδεύουν τον κινηματογράφο ντοκιμαντέρ: Η περίοδος των εφευρέσεων, ο *κινηματογράφος-αλήθεια*, ο *άμεσος κινηματογράφος* και ο *κινηματογράφος της παρατήρησης* με τον οποίο θα μεταβούμε στο επόμενο κεφάλαιο. Σε αυτές τις περιόδους διανθίζουμε τα κύρια σημεία που θεωρούμε ότι αποτέλεσαν τη βάση για να φτάσουμε στην περίοδο της δεκαετίας του '70 και την εμφάνιση του Κινηματογράφου της Παρατήρησης που η μέθοδός της ενέπνευσε τον τρόπο που συλλέξαμε το οπτικοακουστικό μας υλικό για το ντοκιμαντέρ που δημιουργήσαμε.

1.3.3.1 Η περίοδος των εφευρέσεων

Οι πρώτες ευρεσιτεχνίες πάνω στην «χρονοφωτογραφία» εκτιμώνται το 1859 από τον Thomas Hooan du Month και από τον Γάλλο Louis Arthur Ducos de Hauron το 1864. Οι πρώτες αυτές εφαρμογές ανέρχονται στο 1870 με τους πρώτους πειραματισμούς του Edward James Muybridge, που κατάφερε να φωτογραφήσει σε ακολουθία τον βηματισμό ενός αλόγου που καλπάζει (Στάθη 2005).

Τα πρώτα φιλμ -πριν το 1900 κυριαρχούνταν από την ιδέα του να δείχνουν ένα συμβάν. Ήταν μεμονωμένες λήψεις που είχαν αποτυπωθεί σε ένα φιλμ: ένα τρένο που εισέρχονταν σε ένα σταθμό, οι εργάτες κάποιου εργοστασίου που φεύγουν από την δουλειά τους.

Οι απαρχές του ντοκιμαντέρ αποτελούν στην ουσία τις απαρχές του ίδιου του κινηματογράφου ως τέχνη. Οι πρώτες προσπάθειες κινηματογράφησης και δημιουργίας ταινιών από τους Αδελφούς Lumiere έγιναν στα μέσα του 1890 και είχαν ως θέμα τους καθημερινές δραστηριότητες όπως *Το τάισμα του μπέμπη*, *Το γκρέμισμα του τοίχου*, *Η είσοδος του τρένου στο σταθμό*, κ.ά. Οι ταινίες αυτές δεν είχαν σενάριο ούτε ηθοποιούς και κατέγραφαν απλά τις πραγματικές αντιδράσεις ανθρώπων σε ώρες εργασίας ή οικογενειακές στιγμές (Βαλούκος 2003). Οι ταινίες αυτές αποτελούν αυτό που σήμερα αποκαλούμε raw footage (αμοντάριστο υλικό). Είναι μονοπλάνα που έγιναν με μια συνεχόμενη λήψη, χωρίς καμία παρουσία μοντάζ[...]ανταποκρίνονται πολύ περισσότερο σε αυτό που εμείς σήμερα αποκαλούμε ντοκιμαντέρ (documentary) — αληθινά δηλαδή πράγματα τα οποία συνέβησαν στον κόσμο (Στάθη 2013-2014). Μέσα στα επόμενα χρόνια το ντοκιμαντέρ εξαπλώθηκε σε τομείς όπως η ιατρική από το 1898 και η βιολογία περιγράφοντας συμπεριφορές του ζωικού και του φυτικού κόσμου και με αυτόν τον τρόπο ξεκινά το είδος του επιστημονικού ντοκιμαντερ (Βαλούκος 2003).

Χρειάστηκαν περίπου δέκα χρόνια, από το 1895 έως το 1905, για τους σκαπανείς του κινηματογράφου ώστε να αποτυπώσουν τους τρόπους με τους οποίους μπορεί να μονταριστεί μια ταινία και να χρησιμοποιηθεί η αφήγηση

στην εξιστόρηση μιας ιστορίας. Οι πρώτες αφηγηματικές ταινίες ήταν δραματικές: *Η μεγάλη ληστεία του τρένου* (The Great Train Robbery, Edwin Porter, 1903) και το *Ταξίδι στη Σελήνη* (Le Voyage dans la lune, Georges Méliès, 1902) (Στάθη 2013-2014). Ο George Mèlies, ουσιαστικά με την ταινία *Ταξίδι στο Φεγγάρι* θα αναπτύξει και θα αποδείξει τις αφηγηματικές δυνατότητες του νέου εργαλείου έκφρασης, επινοώντας την ταινία με υπόθεση[...]. Αυτό το σημείο αντιπροσωπεύει το σημείο από το οποίο ξεκινάει το σταυροδρόμι, ανάμεσα στον επιστημονικό κινηματογράφο και τον κινηματογράφο θέαμα (Στάθη 2005).

1.3.3.2 Ο Κινηματογράφος Αλήθεια - 1900–1920 Τα πρώτα χρόνια

Στις αρχές του 20ου αιώνα οι ταξιδιωτικές ταινίες (Travelogue)[...]ήταν από τα πιο δημοφιλή είδη φιλμ της εποχής (Hansen, 2005). Μέχρι το 1922, έχουμε πολλές ταινίες που αναφέρονταν στην Ινδία (*Delhi Durbar*, 1912), στην Ανταρκτική (*The undying story of Captain Scott*, 1913), στην άγρια φύση (*Animal life in the Antarctic*, 1913) ή σε ιστορικές προσωπικότητες, όπως η ταινία *The life of Villa* (1914), τα οποία ονομάζονταν επίκαιρα (Στάθη, 2013-2014). Τα επίκαιρα ήταν ταινίες που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στο δημοσιογραφικό ντοκιμαντέρ και αποτελούσαν επανεκτελέσεις των γεγονότων που είχαν συμβεί και κάποιες φορές ήταν σκηνοθετημένα.

Την ίδια περίοδο εμφανίστηκαν τα βιογραφικά ντοκιμαντέρ όπως το χαρακτηριστικό *Eminescu-Veronica-Creangă* (1914) σχετικά με τη σχέση μεταξύ των συγγραφέων Mihai Eminescu, Veronica Micle και Ion Creangă. Επίσης, κυκλοφόρησε μία ταινία ντοκιμαντέρ μεγάλου μήκους του Frank Hurley, το *South* (1919). Η ταινία τεκμηριώνει μια αποτυχημένη εξερευνητική αποστολή στην Ανταρκτική. Χρειάστηκε επομένως να φτάσουμε στη δεκαετία του 1920 προκειμένου να αρχίσουν να γίνονται αφηγηματικά ντοκιμαντέρ (Στάθη 2013-2014).

Βλέπουμε λοιπόν ότι τα ταξίδια και οι εξερευνήσεις καθώς και η τεκμηρίωση αυτών ήταν μία συνηθισμένη πρακτική κατά την περίοδο 1900-1920 και θα μπορούσαμε να πούμε ότι ήταν προσπάθειες που διαμόρφωσαν τον δρόμο για τον Flaherty και την ταινία *Νανούκ του Βορρά* που έβαλε την σφραγίδα της στην ιστορία του κινηματογραφικού ντοκιμαντέρ.

1.3.3.3 1920: Ο πρώτος σημαντικός σταθμός της Ιστορίας:

Η δεκαετία του '20, λοιπόν, αποτέλεσε την πρώτη σημαντική περίοδο για το ντοκιμαντέρ και για την γέννηση του εθνογραφικού κινηματογράφου με την εμφάνιση δύο από τις πιο εμβληματικές φιγούρες της ιστορίας του ντοκιμαντέρ, των Robert J. Flaherty (όπως προαναφέραμε) και Dziga Vertov. Ο Φλάερτυ ήταν ένας Αμερικανός εξερευνητής του μεγάλου Βορρά, ανήκε στη «Ρομαντική» παράδοση των εξερευνητών, που συνέβαλαν στη μυθοποίηση της φύσης και της «αμερικανικής Δύσης» (Στεφανή, 2007). Ο Τζίγκα Βερτώφ, πριν γίνει κινηματογραφιστής, ήταν ένας Ρώσος φουτουριστής ποιητής ένας σπεσιαλίστας της επιστημονικής φαντασίας και της πρωτοποριακής μουσικής (Σαντούλ 1985: 28).

Δύο από τις πιο σημαντικές ταινίες ντοκιμαντέρ αυτής της περιόδου που θα καθορίσουν ολόκληρη την ιστορία του ντοκιμαντέρ και τον εθνογραφικό κινηματογράφο ειδικότερα, είναι *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* (Vertov 1929) και ο *Νανούκ του βορρά* (Flaherty 1922). Οι ταινίες αυτές όντας πολύ διαφορετικές μεταξύ τους τόσο ως προς τον τρόπο προσέγγισης της πραγματικότητας όσο και ως προς το ύφος που χρησιμοποιούν, αποτελούν δύο παραδείγματα διαφορετικών μορφών ντοκιμαντέρ τα οποία θα αναλύσουμε παρακάτω με χρονολογική σειρά εμφάνισης στην ιστορία.

Ο Flaherty και η πρώτη ταινία με ανθρωπολογικό τρόπο: Ο κινηματογράφος και η Ανθρωπολογία έμελλε να συναντηθούν για πρώτη φορά στο εγχείρημα του Robert Flaherty με την ταινία *Ο Νανούκ του Βορρά*. Ο Flaherty δίνει για πρώτη φορά εικόνα και «λόγο» σε ένα άλλο πολιτισμό και επιχειρεί να μεταφέρει και να μεταφράσει τις αξίες του (Νικολακάκης 2009). *Ο Νανούκ του βορρά* θα παρουσιαστεί στο κοινό κοντά στα τέλη του 1922 στον κινηματογράφο Capitol της Νέας Υόρκης, στην οποία ο Flaherty περιγράφει σχολαστικά τη ζωή μιας οικογένειας Εσκιμώων. Το "Νανούκ" είναι το πραγματικό όνομα ενός ανθρώπου που ζει με την οικογένειά του ανάμεσα στους πάγους και παλεύει καθημερινά για την ίδια του την επιβίωση (Στάθη 2005).

Αυτό που ενδιέφερε κατά κύριο λόγο τον Flaherty ήταν να προσεγγίσει όσο το δυνατόν περισσότερο την οπτική του «άλλου» και, στην συνέχεια, να την εκφράσει μέσα από την κινηματογραφική γλώσσα (Στεφανή 2007). Ο Flaherty χρειάστηκε περίπου τρία χρόνια για τα γυρίσματα κοντά στον Νανούκ και την οικογένειά του, παρακολουθώντας και παρατηρώντας την καθημερινή τους ζωή στην παγωμένη αρκτική (Στάθη 2013-2014). Ο Flaherty εν αγνοία του, χρησιμοποίησε εμπειρικά δύο από τις βασικές μεθόδους της κοινωνικής ανθρωπολογίας, την επιτόπια έρευνα και τη συμμετοχική παρατήρηση, γι' αυτό άλλωστε του αποδίδουν συχνά τον χαρακτηρισμό του «πατέρα του ανθρωπολογικού ντοκιμαντέρ» (Στεφανή 2007).

Ωστόσο, η Ειρήνη Στάθη αναφέρει:

Ο Flaherty κατά τη διάρκεια αυτών των γυρισμάτων αποφάσισε ότι θα ήταν σωστό να κάνει τα γυρίσματα ζητώντας από τον Νανούκ να «στήσει» όλες τις σκηνές του ψαρέματος του θαλάσσιου ελέφαντα χρησιμοποιώντας ένα ήδη νεκρό ζώο. Στην πραγματικότητα σκηνοθέτησε πολλά γεγονότα... Που είναι λοιπόν η αντικειμενική αλήθεια και η καταγραφή της μέσα στην ταινία; Αυτοί οι προβληματισμοί οδηγούν σε μια όλο και αυξανόμενη συζήτηση περί της κινηματογραφικής αλήθειας και της αποτύπωσής της, πράγμα που εξελίσσεται στα χρόνια που ακολουθούν μέχρι και τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο (Στάθη 2013-2014).

Ο Flaherty συνέτασσε εικόνες μιας περιπέτειας, προσποιητά οικουμενικής και έτσι φαινομενικά πραγματευόταν τα εθνογραφικά γεγονότα δείχνοντας τον δυτικό άνθρωπο να σχεδιάζει να κατακτήσει τον κόσμο. Το ζήτημα κατ' αυτόν ήταν να φτάσει στην ουσία των φαινομένων που περιγράφονται μέσα στην μοναδικότητα τους.

Η σημαντικότερη ίσως προσφορά του Flaherty πιθανόν να συνίσταται στο ότι εισήγαγε την αμοιβαία σχέση σεβασμού και εμπιστοσύνης μεταξύ σκηνοθέτη και κινηματογραφούμενου ως βασικό στοιχείο για τη δημιουργία ενός ντοκιμαντέρ. Η καλλιέργεια μιας ηθικής στάσης απέναντι στο αντικείμενο της μελέτης του, καθώς και η συνεχής προσπάθεια του να βρει τρόπους να αποδώσει όσο πιστότερα την οπτική του «άλλου». Ο Αμερικάνος σκηνοθέτης δεν καθοδηγούσε τους «ήρωες» του, αντιθέτως στηρίζονταν στην δική τους

πρωτοβουλία, αφήνοντας τους το περιθώριο για αυτοσχεδιασμό. Έτσι το σενάριο διαμορφωνόταν σε συνεργασία με τους κινηματογραφούμενους την ώρα του γυρίσματος (Στεφανή 2007).

Όλα όσα περιγράφουμε παραπάνω αποτελούν αξίες οι οποίες κάποια χρόνια αργότερα θα καρποφορίσουν και θα παίξουν καθοριστικό ρόλο στον τρόπο που θα εξελιχθεί ο εθνογραφικός κινηματογράφος μέχρι και σήμερα.

Για να επιστρέψουμε όμως στον άλλο μεγάλο ευεργέτη του δημιουργικού ντοκιμαντέρ, η άποψη του Verton για μια διευθέτηση σαν αυτή του Flaherty θα ήταν ότι αυτό αποτελεί μια παραποίηση της πραγματικότητας. Θα αποκαλούσε το *Νανούκ του βορρά* δράμα και όχι ντοκιμαντέρ. Θα πίστευε ότι τοποθετώντας το δράμα του ανθρώπου απέναντι στη φύση αποτελεί απλά έναν «κινηματογράφο-ψεύδος», και όχι έναν «κινηματογράφο- αλήθεια» ο οποίος αποτέλεσε πυρήνα των ιδεών που εισηγήθηκε στις αρχές τις δεκαετίας του 1920 (Στάθη 2013-2014).

Ο Βερτώφ και το πρώτο φιλικό κείμενο: Ο Dziga Verton είναι το ψευδώνυμο του Ντενίς Α. Κάουφμαν και σημαίνει «στροβιλιζόμενη σβούρα» (Στεφανή 2007). Ο Verton, εβραιο-πολωνικής καταγωγής Ρώσος, ο οποίος θεωρείται ο πατέρας του σοβιετικού ντοκιμαντέρ, δημιούργησε το 1922 τη σειρά Κινό-Πράβντα (Κινηματογράφος- Αλήθεια) (Στάθη 2005).

Μια ακόμα έννοια που εισάγει ο Βερτώφ και μπορούμε εδώ να τη χρησιμοποιήσουμε ως σημαντικό σημείο αναφοράς είναι “η ζωή στο απρόοπτο”[...]Είναι μια έννοια που τον διαφοροποιεί αρκετά από τους άλλους κλασικούς ντοκιμαντερίστες και ακόμα καθορίζει ένα συγκεκριμένο τρόπο δουλειάς. Ο Φλάερτυ, ο Ίβενς και ίσως το μεγαλύτερο μέρος των μεγάλων ονομάτων, που μπορούσαμε να αναφέρουμε ποτέ δεν έκαναν κάτι τέτοιο. Ήξεραν εκ των προτέρων τι ακριβώς θέλουν να βγάλουν από την πραγματικότητα και το έψαχναν εκεί που υπάρχει ή το περίμεναν καρτερικά να συμβεί (Σαντούλ 1985).

Οφείλουμε να πούμε ότι υπήρξε πατέρας ενός είδους δοκιμιακού ντοκιμαντέρ (essay film), σύμφωνα με το οποίο το ζητούμενο σε μια ταινία –αλλά και ο λόγος ύπαρξης της- είναι η επεξεργασία και η εικονογράφηση μιας ιδέας (Στεφανή

2007). Αυτό που ονόμαζε - την ίδια περίοδο - ο Αλεξάντρ Αστρύκ «Κάμερα Στυλό», μια προσπάθεια απελευθέρωσης κινηματογραφικών μέσων από τα δεσμά της ωμής αναπαράστασης γεγονότων και της σκηνοθεσίας με θεατρική λογική. Οι εικόνες για τον Βερτόφ δεν θα ήταν απλώς μια απογραφή του ορατού, αλλά αποκάλυψη και ερμηνεία.

Ο παραγωγός και σκηνοθέτης Dziga Verton, πίστευε ότι οι κινηματογραφικές μηχανές και οι ταινίες μπορούν να δείξουν την αλήθεια σχετικά με το πώς είναι τα πράγματα και πως οι άνθρωποι θα πρέπει να ζουν μαζί στον πλανήτη. Για κείνον η νέα τεχνολογία ήταν κάτι σαν δώρο από τον ουρανό: «...τώρα μπορούμε επιτέλους να πούμε την αλήθεια» ήταν το μότο του (Στάθη 2013-2014). Το ζήτημα ήταν να στηριχθεί στην «μηχανική απάθεια» της κινηματογραφικής μηχανής ώστε να καταρτίσει μία συστηματική συλλογή των συστατικών στοιχείων ενός πραγματικού, το οποίο ανασυντάσσεται κατά το μοντάζ.

Η ταινία του *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή*, που γυρίστηκε το 1929, είναι ένα από τα σημαντικότερα έργα στην ιστορία του κινηματογράφου είναι ταυτοχρόνως μια ταινία για την καθημερινή ζωή στην επαναστατική Ρωσία, αλλά και ένα σχόλιο για την ίδια την τέχνη του Κινηματογράφου (Στεφανή 2007). Το φιλμ δεν μας λέει μια ιστορία όπου θα νοιαζόμαστε για τους ανθρώπους που εμπλέκονται σε αυτήν. Δεν ξέρουμε καν ποιοι είναι αυτοί οι άνθρωποι. Δεν υπάρχουν καλοί και κακοί και δεν ξέρουμε τίποτα για τα συμβάντα της ζωής τους (Στάθη 2013-2014), σε αντίθεση με τον Flaherty, που γνώριζε από κοντά τους ανθρώπους που κινηματογραφούσε και με την συνέναισή τους γύριζε τις σκηνές της ιδιωτικής τους ζωής (Στεφανή 2007).

Ο Verton συνέλεξε εικόνες της πραγματικότητας για την ιστορία που ήθελε να πει έχοντας έναν κάμεραμαν που γυρίζει στους δρόμους, μέσα στα εργοστάσια καταγράφοντας την πραγματική ζωή, κάνοντας πραγματικά πράγματα (Στάθη 2013-2014).

Ως κινηματογραφιστής του υπαρκτού, αρνιόταν όλα όσα συγγένευαν με την μυθοπλασία, τον ηθοποιό, το κοστουμί, το μακιγιάζ, τα στούντιο, τα σκηνικά,

τον φωτισμό και κάθε προμελετημένη σκηνοθέτηση. Ήταν ο πρώτος που εισήγαγε τη στρατηγική της αυτοαναφορικότητας στον κινηματογράφο, ενσωματώνοντας στην ταινία κομμάτια από τη διαδικασία του γυρίσματος[...] και μία σειρά από καινοτομίες στον τρόπο που μοντάρει και διαχειρίζεται το υλικό. Εκτός από τη γρήγορη κίνηση, χρησιμοποιεί πολλά οπτικά τεχνάσματα όπως διπλοτυπία, τεμαχισμό του κινηματογραφικού καρέ σε πολλά κάδρα, σμίκρυνση και μεγένθυση των μορφών κ.α. (Στεφανή 2007). Ο Τζίγκα Βέρτοφ θα μας δώσει ένα δοκίμιο (φιλμικό) πάνω στον κινηματογράφο ως ντοκιμαντέρ, αποκαλύπτοντας τις δυνατότητες του μέσου αυτού να καταγράψει, να περιγράψει, να ανασυνθέσει και να «συλλογιστεί» την πραγματικότητα (Νικολακάκης 2009: 99). Το δίδαγμά του συνδυαζόταν με αυτό του Flaherty υπερβαίνοντας τις αντιθέσεις που σημάδεψαν με τη σειρά τους τα κύρια ρεύματα του τεκμηριωτικού κινηματογράφου και της εθνογραφίας. Οι απόπειρες αυτές της δεκαετίας του 1920 παρέμειναν όμως μεμονωμένες. Το ντοκιμαντέρ είναι είδος δύσκολο και η πραγμάτωσή του επίπονη (Νικολακάκης 2009).

1.3.3.4 1920-1940:

Η ταινία *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* εντάσσεται στην κατηγορία των “ντοκιμαντέρ πόλεων” (city films) μια σειρά φίλμ που εμφανίστηκαν στα τέλη της δεκαετίας του '20 στην Ευρώπη, όπως το *Βερολίνο, η συμφωνία μιας πόλης* (Ruttman 1927) ή το *Σχετικά με την Νίκαια* του Jean Vigo το 1930. Οι ταινίες αυτές αποτελούν ποιητικά δοκίμια που είχαν στόχο να σκιαγραφήσουν το πορτραίτο μιας πόλης μέσα από τη προσωπική ματιά του κινηματογραφιστή (Στεφανή 2007). Οι “Ταινίες πόλης” θα μπορούσαμε να πούμε ότι ήταν avant-garde ταινίες που έγιναν κατά τη διάρκεια των δεκαετιών 1920 και 1930. Ήταν ιδιαίτερα επηρεασμένες από τη σύγχρονη τέχνη: δηλαδή τον Κυβισμό, τον Κονστρουκτιβισμό, και τον Ιμπρεσιονισμό.

Τα ποιητικά ντοκιμαντέρ, ήταν ένα είδος αντίδρασης έναντι του περιεχομένου και της τόσο ξύλινης γραμματικής του μυθοπλαστικού κινηματογράφου στα πρώτα χρόνια. Η ποιητική λειτουργία απομακρύνθηκε από την επεξεργασία της συνέχειας και από τις οργανωμένες εικόνες του υλικού κόσμου τόσο από την

άποψη του χρόνου όσο και του χώρου. Οι θεωρίες του Βερτόφ βρήκαν μεγάλη απήχηση [...] στη Γαλλία από τον Jean Vigo, ο οποίος το 1929 πιστοποιούσε τη σπουδαιότητα του ζωντανού γυρίσματος, προσθέτοντας όμως ότι ο κινηματογράφος δεν θα μπορούσε να αποτελέσει καθαρή μαρτυρία της πραγματικότητας, αλλά «μια τεκμηριωμένη οπτική γωνία» (Στάθη 2005).

Ο Vigo δεν ενδιαφερόταν να απεικονίσει την πραγματικότητα με αντικειμενικό τρόπο. Υποστήριζε ότι «το κοινωνικό ντοκιμαντέρ διαφέρει από τα επίκαιρα ως προς το γεγονός ότι ο σκηνοθέτης εκφράζει τη δική του οπτική για τα πράγματα». Επεδίωκε λοιπόν, να ταράξει τον εφησυχασμένο θεατή, υπενθυμίζοντας του ότι ο δεδομένος τρόπος ζωής είναι αποτέλεσμα συγκεκριμένων κοινωνικών και ιστορικών συνθηκών (Στεφανή 2007).

Μέσα σε 25 λεπτά, στο ντοκιμαντέρ *Σχετικά με τη Νίκαια*, κινηματογράφησε τη ματαιότητα, και συνάμα την αθλιότητα της ανθρώπινης ύπαρξης. Με πεσιμιστική και άκρως καυστική διάθεση, ανάμεσα στα πλάνα των τουριστών και των πλουσίων που συνωστίζονταν στο τουριστικό θέρετρο της Νίκαιας στη Γαλλία, αντιπαρέβαλε σκηνές άγριων ζώων, καταστροφής της φύσης, και εξαθλιωμένης φτώχειας (Στάθη 2013-2014). Πρόκειται για μια πιο κριτική και υποκειμενική χρήση της κινηματογραφικής γλώσσας που αποσκοπά περισσότερο στην κοινωνική πλευρά του ντοκιμαντέρ ως δυναμικό βωβό πολιτικοκοινωνικό σχόλιο (Βαλούκος 2003).

Ίσως η πιο εμφανής διαφορά ανάμεσα στο *Σχετικά με την Νίκαια* και τα άλλα city films είναι η αυστηρά υποκειμενική άποψη που παρουσιάζει ο Vigo για την πόλη της Νίκαιας[...] Είναι το πρώτο ντοκιμαντέρ που συνδυάζει την επαναστατικότητα της κινηματογραφικής γραφής με τη ριζοσπαστική ιδεολογία, το απόλυτα προσωπικό και ελεύθερο είδος με την πολεμική κριτική εναντίον κοινωνικών δομών και συμβάσεων[...]στο χώρο του ντοκιμαντέρ (Στεφανή 2007).

Την ίδια δεκαετία, ο ερχομός του ήχου έδωσε μια νέα ώθηση στο ντοκιμαντέρ που μέχρι το 1930, χρησιμοποιούνταν πλέον παντού, στην πολιτική, τη βιομηχανία, την επιστήμη, την ιατρική κ.α. Παρατηρούμε μια σειρά από νέες τάσεις να ξεπηδούν και μία από αυτές είναι το Βρετανικό κίνημα με πρώτο

δημιουργό το John Grierson. Μια ομάδα, κυρίως ερασιτεχνών, δημιούργησαν περίπου 400 ταινίες με στόχο την κοινωνική εκπαίδευση και παρέμβαση[...]Οι εκπρόσωποι του έδωσαν έμφαση στο ντοκιμαντέρ ως φορέα κοινωνικής αλλαγής. Η προσέγγιση τους έμοιαζε περισσότερο με ένα δημοσιογραφικό μοντέλο καταγραφής της πραγματικότητας, και λιγότερο με καλλιτεχνική δημιουργία (Στεφανή 2007). Βασική τους τεχνική δεν ήταν η αυθόρμητη καταγραφή του απροόπτου αλλά η συνέντευξη και η καταγγελία (Βαλούκος 2003). Ο ίδιος ο John Grierson είχε δηλώσει: *«Ενώ κάθε ντοκιμαντέρ παρουσιάζει στοιχεία ή πληροφορίες για τον κοινωνικό και ιστορικό κόσμο, πρέπει να υπερβαίνει τη σχεδόν επιστημονική αναπαράσταση της πραγματικότητας»* (Στάθη & Σκοπετέας 2009).

Ωστόσο, το 1930 είναι μια σημαντική χρονολογία για την οπτική ανθρωπολογία. Αυτή τη χρονιά ο Franz Boas γυρίζει ένα φιλμ σε 16mm στα Kawakitul στην Βρετανική Κολούμπια και καταγράφει τον ήχο σε κυλίνδρους από κερί (Στάθη 2005). Αν και για διαφορετικούς λόγους ο Boas ακολουθεί μια μεθοδολογία ανάλογη με αυτή του Flaherty. Αυτό που θέλει να αποτυπώσει με την κάμερα είναι ο τρόπος συμπεριφοράς των ανθρώπων μιας ιδιαίτερης κοινωνίας, τα ιδιαίτερα στοιχεία του πολιτισμού τους (Στάθη 2005).

Οι εξελίξεις που μεσολάβησαν στη δεκαετία του τριάντα έφεραν πολλές αλλαγές στο τρόπο σκέψης και στον τρόπο παραγωγής στον κινηματογράφο. Οι πρωτοπορίες που είδαν το φως στην προηγούμενη δεκαετία έφεραν μια ανάμειξη μορφών στην έκφραση[...]Τα ντοκιμαντέρ των δεκαετιών του 30, 40 και 50 ακολούθησαν λίγο πολύ το δραματικό χαρακτήρα, όχι στα χνάρια μιας νέας μορφής ντοκιμαντέρ, αλλά μιας φόρμας που τελειοποιήθηκε κατά μήκος των γραμμών της προπαγάνδας (Στάθη 2013-2014). Η μετάβαση σε ένα τελείως νέο τρόπο σκέψης για τη χρήση αυτού του μέσου θα έρθει από άλλους δρόμους.

1.3.3.5 1945-1950. Η παρένθεση του Ιταλικού Νεορεαλισμού:

Σε αυτό το σημείο θεωρούμε απαραίτητο να προσθέσουμε στην ιστορία που συνθέτουμε ένα κινηματογραφικό είδος το οποίο προέρχεται από τον κόσμο της μυθοπλασίας, όμως θα παίζει σημαντικό ρόλο στην διαμόρφωση της

προσέγγισης του Κινηματογράφου της Παρατήρησης με τον οποίο κλείνουμε αυτό το κεφάλαιο.

Η ταινία *Ρώμη, ανοχυρωτη Πόλη* του Rossellini υπήρξε για μεγάλο διάστημα το σύμβολο ενός νέου ρεύματος στην ιστορία του κινηματογράφου. Σηματοδότησε την γέννηση του Ιταλικού νεορεαλισμού, ενός κινήματος που ταυτίστηκε με ονόματα όπως Visconti, Antonioni, De Sica, Zavattini, Fellini και, φυσικά, του Rossellini (Grimsaw & Ravetz 2012: 50).

Το 1945 ο καταστρεπτικός και ισοπεδωτικός Β' Παγκόσμιος Πόλεμος έχει τελειώσει και η Κινηματογραφική σχολή της Ιταλίας εγκαταλείπει το φανταστικό, το εξωπραγματικό και το παραμορφωμένο και ατομικό, περνάμε σε πιο ρεαλιστικά πλαίσια, στην πόλη, στην ζωή στην πόλη. Ο κορυφαίος θεωρητικός και μεγάλος υποστηρικτής του νεορεαλισμού, Αντρέ Μπαζέν, έλεγε ότι «ο νεορεαλισμός είναι κατ'αρχήν ένα είδος ουμανισμού και μόνο δευτερευόντως είναι κινηματογραφικό στύλ». Έτσι, η κινηματογραφική τεχνική έγινε πιο αυθόρμητη, λιγότερο τεχνική και καλλιτεχνική αλλά περισσότερο ανθρώπινη και ελεύθερη (Grimsaw & Ravetz 2012).

Ο κινηματογραφικός φακός πλέον εγκαταλείπει το στούντιο και τις παραμορφώσεις του και εγκαθίσταται μέσα στην πόλη και στο αστικό περιβάλλον της. Στο νεορεαλιστικό σινεμά οι άνθρωποι παισιώνονταν από το τοπίο, το τελευταίο δεν αποτελούσε μόνο γεωγραφική, ιστορική ή κοινωνική αναφορά – εξέφραζε και την υποκειμενικότητα (Grimsaw & Ravetz 2012: 50).

Εισάγει στον Κινηματογράφο την σκέψη για το κοινωνικό γίνεσθαι και έρχεται να αντιπαρατεθεί στο κοσμικό μελό, την αισθηματική κωμωδία, την θεαματική υπερπαραγωγή που χαρακτήριζαν την προηγούμενη περίοδο και που καμία νύξη δεν περιείχαν για τα διογκωμένα κοινωνικά προβλήματα και τις αγωνίες του απλού καθημερινού ανθρώπου. Ο Βιτόριο Ντε Σίκα με την ταινία *Κλέφτης Ποδηλάτων* έδωσε επίσης λιγότερη προσοχή στο δραματικό σενάριο και στην ιστορία. Αντίθετα, η ταινία του έμοιαζε να «ξεδιπλώνει» ξεχωριστές στιγμές,

χωρίς να τις ιεραρχεί, επιτρέποντας τους να διατηρήσουν το ειδικό βάρος και την σημασία τους (Grimsaw & Ravetz 2012: 57).

Ταυτόχρονα στη φάση της παραγωγής, η σχολή αυτή ξεκόβει εντελώς ή και στέκεται εχθρικά απέναντι στις μεγάλες και τερατώδεις μεγάλες Αμερικάνικες εταιρείες κινηματογραφικής παραγωγής, λειτουργώντας ανεξάρτητα και αυτόνομα με χαρακτηριστικά ντοκιμαντερίστικων παραγωγών. Όπως θα αποδείξουμε, η κυρίαρχη θεματολογία του Bazin για το μεταπολεμικό ιταλικό σινεμά – για παράδειγμα, ο ρόλος του σκηνοθέτη, η διάρκεια του πλάνου, η δομή των σκηνών, η επίδραση της κλασικής δραματουργίας – παίζει καίριο ρόλο στην κατανόηση των ταινιών που γύρισαν, αρκετά χρόνια μετά, οι κινηματογραφιστές του Κινηματογράφου της Παρατήρησης (Grimsaw & Ravetz 2012: 47).

1.3.3.6 Ο Άμεσος Κινηματογράφος

Δεκαετίες '50-'60 Cinema Direct και Cinema Verite: ο προπομπός για έναν Κινηματογράφο της Παρατήρησης: Οι ταινίες του ιταλικού ρεαλισμού θεωρούνται από τον Young σημαντικοί πρόγονοι του Cinema Verite το οποίο γεννιέται τη δεκαετία του '60, τιμώντας τον μεγάλο δημιουργό Βερτόφ και ανυψώνοντας ταυτόχρονα το ανθρωπολογικό ντοκιμαντέρ σε υψηλότερα επίπεδα (Στάθη 2013-2014).

Το cinema-verite είναι ένα είδος ντοκιμαντέρ που κυριάρχησε στη δεκαετία του '60 στις Ηνωμένες Πολιτείες, στον Καναδά, στην Ιαπωνία, στην Ευρώπη, και ιδιαίτερα στη Γαλλία. Η άνθησή του συνδέεται με τη χρήση νέου τεχνολογικού εξοπλισμού στον κινηματογράφο, όπως η 16 mm ελαφριά φορητή κινηματογραφική κάμερα και οι μικροί φορητοί εγγραφείς σύγχρονου ήχου (Στεφανή 2007). Στον πυρήνα του βρίσκεται η δημιουργία σχέσεων εμπιστοσύνης[...]και η δυνατότητα να κοιτάς τα υποκείμενα στα μάτια και να έχεις το κουράγιο να μην αποστρέφεις το βλέμμα σου όταν έρχεσαι αντιμέτωπος με αμήχανες καταστάσεις ή συνδιαλλαγές (Grimsaw & Ravetz 2012: 84). Στο συγκεκριμένο παράρτημα θα αναπτύξουμε κάποια από τα κύρια χαρακτηριστικά της σχολής της Γαλλίας και της Αμερικής.

Μέχρι και το τέλος της δεκαετίας του '50 τα πράγματα εξελίσσονταν αργά μέσα στο πέρασμα του χρόνου, τα ντοκιμαντέρ μέχρι εκείνη τη στιγμή έμοιαζαν με διαλέξεις, εικονογραφήσεις ή συνεντεύξεις που είναι λίγο πολύ το ίδιο πράγμα (Στάθη 2013-2014). Ο Drew –ένας από τους εκφραστές της Αμερικάνικης σχολής- δυσαρεστημένος από τις παλιότερες φόρμες του ντοκιμαντέρ[...]ήταν αποφασισμένος να προχωρήσει στη δημιουργία μιας νέας προσέγγισης που θα βασιζόταν σε διαφορετικές αρχές: την καταγραφή ζωντανών γεγονότων, την μετάδοση της εμπειρίας του «να είσαι εκεί» στο κοινό, την αφήγηση στην θέση της επιχειρηματολογίας, των εξειδικευμένων απόψεων και της πληροφόρησης (Grimsaw & Ravetz 2012: 71).

Έτσι, τα πράγματα άρχισαν να αλλάζουν όταν τέσσερις άνθρωποι που αυτοαποκαλούνταν Drew Associates — ο Bob Drew, ο Richard Leacock, οι αδελφοί Maysles και ο D. A. Pennebaker — δουλεύοντας με χρήματα που λάμβαναν από το *Life Magazine*, επανεπινόησαν τόσο την τεχνολογία όσο και την θεωρία του ντοκιμαντέρ [...] και, πρακτικά, ξεφορτώθηκαν τα καλώδια, πράγμα που διευκόλυνε την κίνηση και έκανε όλο τον εξοπλισμό ευέλικτο (Στάθη 2013-2014).

Αυτή η εξέλιξη της τεχνολογίας οδήγησε στη δημιουργία μικρών και πιο ευέλικτων συνεργειών που συχνά δεν ξεπερνούσαν τα δύο άτομα. Αυτό με τη σειρά του συνέβαλε στη δυνατότητα κινηματογράφησης περιοχών της ανθρώπινης συμπεριφοράς, όπως, για παράδειγμα, οι διαπροσωπικές σχέσεις, που πριν ήταν αδύνατον να καταγραφούν εξαιτίας της παρουσίας πολυάριθμου συνεργείου (Στεφανή 2007: 49). Οι Drew Associates πίστευαν ότι το ντοκιμαντέρ μέχρι εκείνη τη στιγμή ήταν βαρετό και ανιαρό και ήταν επίσης εμφανώς δοσμένο από τη μεριά της φωνής της εξουσίας τόσο που το είδος να είναι σχεδόν νεκρό (Στάθη 2013-2014).

Ο στόχος της ομάδας του Drew ήταν να οδηγήσουν σε μια σκηνή που να εκτυλίσσεται χωρίς διακοπή ή χωρίς αλλαγή στην συμπεριφορά των συμμετεχόντων: να γίνουν κατά κάποιο τρόπο αόρατοι ή τουλάχιστον να αγνοούνται από τους συμμετέχοντες. Αυτό το φαινόμενο ονομάστηκε

διαφορετικά *Fly on the wall*. Θέλησαν επομένως να επιστρέψουν στις αρχές και την ιδέα του Verton περί της τεκμηρίωσης της φυσικής συμπεριφοράς του ανθρώπου των φυσικών γεγονότων (Στάθη 2013-2014). Ένα άλλο βασικό στοιχείο που υιοθέτησαν οι δημιουργοί του cinema-verite, από τον Dziga Verton, ήταν η αντίληψη ότι ο κινηματογράφος πρέπει να εμβαθύνει και να αποκαλύπτει αντί να καταγραφεί επιφανειακά (Στεφανή 2007). Εισάγει, με άλλα λόγια, την ιδέα της "κάμερας επαφής", η οποία βασίζεται στη συμμετοχική παρατήρηση, μέθοδο της κοινωνικής ανθρωπολογίας την οποία, όπως είδαμε, ακολούθησε εμπειρικά και ο Flaherty.

Μια άλλη διάσταση του cinéma vérité αναπτύσσεται στη Γαλλία όταν καλοκαίρι του 1960 ο ανθρωπολόγος και κινηματογραφιστής Ζαν Ρους και ο κοινωνιολόγος Εντγκάρ Μορίν βγαίνουν στους δρόμους του Παρισιού για να έρθουν σε επαφή με την εργατική τάξη και να ρωτήσουν τον κόσμο αν είναι ευτυχισμένος. Αποτέλεσμα αυτού του πρωτοποριακού εγχειρήματος είναι ένα ντοκιμαντέρ το οποίο έμελλε να αλλάξει την πορεία ολόκληρης της γενιάς της νεοσύστατης, τότε στη Γαλλία, Νουβέλ Βαγκ (Στάθη 2013-2014). Το όνομα αυτού του ντοκιμαντέρ ήταν το *Χρονικό ενός Καλοκαιριού*, όπου η χρήση της Κάμερας-Μάτι κατέληγε, περισσότερο, σε μια συνθηκοποίηση, σε μια πραγματική αυτοσκηνοθεσία, καθώς η Κάμερα-Μάτι γινόταν, και μόνο με την παρουσία της[...]ένα πρόσωπο του δράματος. (Σαντούλ 1985: 61). Η αμεσότητα και η διαπροσωπική σχέση του δημιουργού με το αντικείμενο κατά τη διάρκεια της κινηματογράφησης καθώς και η αυτοαναφορικότητα γίνονται πλέον αναπόσπαστα στοιχεία της δουλειάς του Ρους, ο οποίος αργότερα καθιερώνεται ως ο κυριότερος εκπρόσωπος του άμεσου κινηματογράφου στην Ευρώπη (Στάθη 2013-2014).

Έτσι, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960 αναπτύχθηκαν δύο παράλληλα κινήματα στη Γαλλία και την Αμερική που ασχολήθηκαν με θέματα πιο προσωπικά και άμεσα, όπως οι σχέσεις των ανθρώπων, το cinema-verite και το direct-cinema, αντίστοιχα. Στο Direct Cinema επιδιώκεται η καταγραφή του αυθόρμητου λόγου των ανθρώπων χωρίς τη διαμεσολάβηση συνεντευκτή. Οι κινηματογραφούμενοι[...]απλώς μιλούν μεταξύ τους, ανεπηρέαστοι εν πολλοίς

από την παρουσία της κάμερας. Σπάνια θα δούμε τους ανθρώπους να απευθύνονται στο φακό. Η συνέντευξη σε αυτό το είδος ντοκιμαντέρ απλά “απαγορεύεται”. Οι εκπρόσωποι του *direct cinema* (Drew, Maysles, Wiseman, Leacock, Pennebaker) πιστεύουν ότι η συνέντευξη είναι μια μέθοδος που κατασκευάζει όχι μόνο την ερώτηση αλλά και την απάντηση, αφού ο κινηματογραφιστής μπορεί να επιλέξει κομμάτια της συνέντευξης αποκλείοντας άλλα κομμάτια αυτής (Στεφανή 2007).

Η βασική διαφορά - λοιπόν - των δύο κινημάτων βρίσκεται στην παρέμβαση του σκηνοθέτη κατά την καταγραφή που για τους Γάλλους ήταν απαραίτητη, ενώ για τους Αμερικάνους απαγορευτική. Όπως παρατηρούν οι Issari και Paul, “ο Rouch φαίνεται να ξεσκεπάζει την αλήθεια μέσα από μια διαδικασία αυτο-αποκάλυψης, ενώ οι Leacock και Drew προσπαθούν να αποκαλύψουν την αλήθεια συλλαμβάνοντας στιγμές απροσδόκητων εκδηλώσεων του ψυχισμού στην καθημερινή ζωή. Οι Leacock και Drew θέλουν να την αφήσουν να αποκαλυφθεί μόνη της, ενώ ο Rouch θέλει να εξηγήσει την “αιτία ύπαρξης” της ζωής.” (Στεφανή 2007: 63).

Ο Ρους δεν είναι πια ένας παρατηρητής, ένας μάρτυς που επιφυλάσσεται να επέμβει. Γίνεται ένας “οδηγός του παιχνιδιού”. Ο ερευνητής γίνεται πειραματιστής και σχεδόν μυθιστοριογράφος (Σαντούλ 1985). Οι δύο προσεγγίσεις παρουσιάζουν επίσης διαφορές όσον αφορά την επιλογή των θεμάτων και των υποκειμένων. Οι κινηματογραφιστές της αμερικανικής σχολής επικεντρώνονται περισσότερο σε πολύ γνώστα γεγονότα και διάσημα πρόσωπα. Από την πλευρά τους, οι κινηματογραφιστές του γαλλικού *cinema-verite* εστιάζουν περισσότερο σε ανώνυμους ανθρώπους (Στεφανή 2007).

Από το 1963 τα μέλη της ομάδας του Drew άρχισαν να χαράσσουν ο καθένας προσωπική πορεία στο χώρο. Παρ’ότι όλοι παρέμειναν πιστοί στην έννοια της παρατήρησης (να δείχνεις και όχι να λες) όπως έμαθαν από αυτό το νέο είδος, καθένας δούλεψε μαζί της με το δικό του τρόπο. Στα χέρια διαφορετικών επαγγελματιών η παρατήρηση ερμηνευόταν διαφορετικά, παίρνοντας την προσωπικότητα του κάθε κινηματογραφιστή (Grimsaw & Ravetz 2012: 78).

Οι Drew Associates άλλαξαν ριζικά τον κόσμο της παραγωγής ντοκιμαντέρ. Αμφιβάλλουμε αν υπάρχει σήμερα, σε οποιοδήποτε μέσο, ένα ντοκιμαντέρ που δεν προέρχεται από τα εργαλεία και το θεωρητικό υπόβαθρο του «Direct Cinema» ή «Cinéma Vérité» (Στάθη 2013-2014). Η έννοια της παρατήρησης εξελίχθηκε σε βασική έννοια του είδους τόσο για τους σκηνοθέτες, όσο και για τους κριτικούς του χώρου[...]το κοινό έρχεται τώρα σε επαφή με έργα που γεννήθηκαν από την καταγραφή γεγονότων, καταστάσεων και σχέσεων οι οποίες εκτυλίχθηκαν σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο (Grimshaw & Ravetz 2012: 64). Η τάση αυτή συνεχίστηκε με τον κινηματογράφο της παρατήρησης (observation cinema) της δεκαετίας του 1970, που απαιτούσε μακροχρόνια επιτόπια έρευνα και μια εντελώς διαφορετική προσλαμβάνουσα σε ηθικό και πρακτικό επίπεδο.

1.4 Ο Κινηματογράφος Της Παρατήρησης: Η Τέχνη Της Εγρήγορσης

Η έννοια της παρατήρησης ως βασικής αρχής του ντοκιμαντέρ εμφανίστηκε στην Αμερική τη δεκαετία του '60. Ήταν το σημείο αναφοράς του κινήματος που ονομάστηκε *άμεσος κινηματογράφος (direct cinema)* ή *κινηματογράφος αλήθεια (cinema verite)* (Grimshaw & Ravetz, 2012: 65). Είδαμε λοιπόν πως το ντοκιμαντέρ μέσα στα χρόνια πέρασε από διάφορες φάσεις μέχρι που οι τεχνολογικές εξελίξεις και το κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο ήταν τέτοιο για να μπορέσει να δημιουργηθεί ο άμεσος κινηματογράφος και με την σειρά του να αποτελέσει πρόδρομο για να γεννηθεί ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης. Οι κοινές βάσεις του cinema verite με τον κινηματογράφο της παρατήρησης είναι ο λόγος που πολλοί μέχρι και τις μέρες μας συγχέουν τα δύο είδη εις βάρος του δεύτερου. Ωστόσο, ο κινηματογράφος της παρατήρησης και οι εκφραστές του έχουν σαφείς αναφορές στον μπαζενικό κινηματογράφο, αυτόν που ο Μπαζέν ονόμαζε *Κινηματογράφος της Πραγματικότητας*. Για εμάς ο κινηματογράφος της παρατήρησης αποτελεί φυσική συνέχεια του cinema direct που όμως αυτονομήθηκε κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1970 και σχημάτισε τα δικά του ξεχωριστά χαρακτηριστικά.

Αυτό το κομμάτι της εργασίας αποφασίσαμε να το διαθέσουμε στο βιβλίο με τίτλο *Ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης* των Anna Grimshaw και Amanda

Ravetz που το έγραψαν το 2012 και αποτελεί μια νέα προσέγγιση για το τι είναι ο κινηματογράφος της παρατήρησης και τον ορίζει σαν ένα ανεξάρτητο είδος.

Ήταν η πρώτη φορά που συναντήσαμε τα γνωρίσματα και τα όρια του κινηματογράφου της παρατήρησης με τόσο σαφή τρόπο. Με αφορμή λοιπόν αυτό το βιβλίο, δημιουργήσαμε ένα κείμενο-κολλάζ των συγγραφέων με όλα τα καίρια και αντιπροσωπευτικά – για εμάς - σημεία του είδους. Με αυτό το κείμενο θα προσπαθήσουμε να ορίσουμε τη φύση του κινηματογράφου της παρατήρησης και σε δεύτερη φάση θα αναλύσουμε τις τεχνικές και τις διαδικασίες που ακολουθούν οι δημιουργοί-παρατηρητές για να συνθέσουν ένα έργο της παρατήρησης. Τεχνικές που υιοθετήσαμε για το δικό μας έργο.

Σκοπός αυτής της ενότητας είναι να γνωρίσουμε κάποια από τα χαρακτηριστικά του Κινηματογράφου της Παρατήρησης και τις τεχνικές υλοποίησης του, ώστε στην πορεία να τα συνδυάσουμε με όσα γράψαμε για το Train Graffiti Writing και να συνθέσουμε μία πρόταση που μαζί με την θεωρία του Αστρύκ, την *Κάμερα Στυλό*, θα μας οδηγήσει σε μία νέα πρακτική αυτή του Cinema Graffiti με την Camera Spray.

Ένα φραστικό κολλάζ για τον Κινηματογράφο της Παρατήρησης

«Τα περισσότερα λεξικά», εξηγεί ο Crary, «κάνουν μικρή σημειολογική διάκριση ανάμεσα στις λέξεις "θεατής" και "παρατηρητής" και η κοινή τους χρήση τις καθιστά ουσιαστικά συνώνυμες. Έχω επιλέξει τον όρο *observer* κυρίως για την ετυμολογία του. Αντίθετα με το *spectare*, τη λατινική ρίζα του *spectator*, η λατινική ρίζα του "observe" δεν σημαίνει κυριολεκτικά "κοιτάω". Το *spectator* φέρει, επίσης, ορισμένους συνειρμούς, κυρίως στο πολιτισμικό πλαίσιο του 19^{ου} αιώνα, που θα προτιμούσα να αποφύγω - συγκεκριμένα εννοεί τον παθητικό παρατηρητή ενός θεάματος, όπως σε μια γκαλερί ή σε ένα θέατρο. Πιο συναφές εννοιολογικά με τη μελέτη μου, το ρήμα "observare" σημαίνει "συμβαδίζω με κάποιον, συμμορφώνομαι", όπως στη φράση ακολουθώ τους κανόνες, τους κώδικες, τις ρυθμίσεις και τις διαδικασίες».

Verite – Direct διαφορές με το νέο είδος: Ο όρος κινηματογράφος της παρατήρησης εμφανίστηκε στη διάρκεια της δεκαετίας του '70. Ξεκίνησε ως περιγραφή των εξελίξεων που προέκυψαν από τον διάλογο ανάμεσα στους ανθρωπολόγους και τους ντοκιμαντερίστες (Grimsaw & Ravetz 2012: 12).

Ο κινηματογράφος της παρατήρησης είναι ένας από τους πιο διαδεδομένους όρους στην οπτική ανθρωπολογία[...]Μοιάζει συνώνυμος με το είδος του εθνογραφικού κινηματογράφου[...]Χαιρετίστηκε ως μια ριζοσπαστική εξέλιξη στις καθιερωμένες συμβάσεις του ντοκιμαντέρ και των εθνογραφικών ταινιών, αλλά έπεσε γρήγορα σε δυσμένια (Grimsaw & Ravetz 2012: 11). Η κατάργηση των διαφορών στις *verite* ταινίες του '60 και του κινηματογράφου της παρατήρησης του '70 λειτουργεί αναμφισβήτητα εις βάρος του κινηματογράφου της παρατήρησης, γιατί πνίγει τη θεμελιακά μπαζενική φύση του, μπλέκοντάς την σε συζητήσεις για την επιστήμη, την αντικειμενικότητα και την αλήθεια (Grimsaw & Ravetz, 2012: 141). Ωστόσο, η εμμονή των ντοκιμανταριστών της δεκαετίας του '60 με τη διαμεσολαβημένη φύση της σύγχρονης εμπειρίας και τον συγκερασμό ιδιωτικών και δημόσιων κόσμων δηλώνει μια στενότερη σχέση με τις ανησυχίες του αμερικανικού κινηματογράφου (υπάρχουν βέβαια και οι σημαντικές εξαιρέσεις όπως στο *Salesman* των Albert και David Maysles και στο *Grey Gardens*).

Αντιθέτως, ο κινηματογράφος της παρατήρησης, ξεκινώντας από τον ιταλικό νεορεαλισμό και συνεχίζοντας στις δεκαετίες που ακολούθησαν ως βασική αρχή της πρακτικής του ντοκιμαντέρ, αντιπαρατέθηκε σε ό,τι είχε προηγηθεί (Grimsaw & Ravetz 2012: 13). Οι Di Gioia, Hancock και MacDougall υπήρξαν σημαντικοί πρωτοπόροι της προσέγγισης που επρόκειτο να γίνει γνωστή στους ανθρωπολογικούς κύκλους ως σινεμά της παρατήρησης (Grimsaw & Ravetz 2012: 22). Ο κινηματογράφος της παρατήρησης εξακολουθεί να αποτελεί κομβικό σημείο αναφοράς για όσους ασχολούνται με την εξερεύνηση της κοινωνικής ζωής (Grimsaw & Ravetz 2012: 11).

Ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης εν τη γενέσει: Η στροφή του εθνογραφικού κινηματογράφου προς την πρακτική της παρατήρησης ξεκίνησε υπό την μορφή

αυτοσχέδιων πειραματισμών από κινηματογραφιστές που εργάζονταν σε έναν ευρύ κύκλο κοινωνικών και πολιτισμικών συνθηκών. Παρότι αυτές οι εξελίξεις αναλύονται σαν να πρόκειται για ένα κίνημα με συνοχή είναι σημαντικό να δεχτούμε πως ήδη από την αρχή υπήρξε μεγάλη ποικιλία στον τρόπο ερμηνείας της παρατήρησης ως κινηματογραφικής πρακτικής (Grimsaw & Ravetz 2012: 109). Ο όρος κινηματογράφος της παρατήρησης δεν υιοθετήθηκε από τους ίδιους τους κινηματογραφιστές αλλά ήταν (κυρίως) τα κείμενα του Sandall και του Young που έδωσαν όνομα και ταυτότητα σε αυτές τις ανεξάρτητες πρωτοβουλίες[...]καθιερώνοντάς τον ως μια ξεχωριστή προσέγγιση μέσα στον εθνογραφικό κινηματογράφο (Grimsaw & Ravetz 2012: 109). Ο κινηματογράφος της παρατήρησης ήταν ανέκαθεν ένα είδος σιωπηρής επανάστασης. Αντίθετα με τον Robert Drew, τον Leacock και τους άλλους βασικούς υπέρμαχους του *cinema-verite* οι σκηνοθέτες του σινεμά της παρατήρησης υπήρξαν πολύ πιο σεμνοί στους ισχυρισμούς τους αντί να έρθουν σε ριζική ρήξη με τις καθιερωμένες αρχές και πρακτικές του κινηματογράφου (Grimsaw & Ravetz 2012: 110). Ίσως περισσότερο από κάθε άλλη φιλμική προσέγγιση ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης αντιπροσωπεύει μια απομάκρυνση από τα υπάρχοντα κινηματογραφικά, αφηγηματικά μοντέλα (Grimsaw & Ravetz 2012: 110).

Στις αρχές του '70 οι ταινίες που έκαναν οι Di Gioia με τον Hancock και οι MacDougall μας επιτρέπει να καταγράψουμε και καινοτομίες στην κινηματογραφική πρακτική από την απόπειρά τους να υιοθετήσουν μια νέα στάση ως κινηματογραφιστές σε σχέση με τα υποκείμενα και τους θεατές τους (Grimsaw & Ravetz, 2012: 111). Η στροφή προς την παρατήρηση μοιάζει λιγότερο με κίνημα στηριγμένο σε θεωρητικές αρχές και περισσότερο με μια διαδικασία, μια σειρά από αυτοσχεδιασμούς που επινόησαν κάποιοι ανεξάρτητοι κινηματογραφιστές αναζητώντας τον δρόμο για κάτι καινούργιο (Grimsaw & Ravetz 2012: 112). Ωστόσο για να περιγράψουμε τον κινηματογράφο της παρατήρησης θα ακολουθήσουμε κυρίως το παράδειγμα των Gioia και Hancock.

Ο Di Gioia είχε ποικίλα κινηματογραφικά ενδιαφέροντα[...]δεν αποτελεί έκπληξη ότι δέχτηκε σημαντική επιρροή από τα κλασικά φιλμ του ιταλικού νεορεαλισμού όπως και από το έργο των Renoir, Antonioni, Truffaut και Godard. Ο Di Gioia και Hancock επιχειρούσαν να χειριστούν διαφορετικά τις πραγματικότητες των ανθρώπων, να αποφύγουν να καταφύγουν στις επιχειρηματικές συμβάσεις για την οργάνωση ενός κινηματογραφικού υλικού που είχε προκύψει από την ανάπτυξη νέων τεχνικών (με παρόμοιο πρόβλημα είχε έρθει αντιμέτωπος ο Flaherty, Rossellini , καθώς και σκηνοθέτες του αμερικανικού *cinema-verite*). Σύμφωνα με το Young αυτή ακριβώς ήταν η σημαντική εξέλιξη που έφερε στο χώρο ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης, δηλαδή, οι λεπτομέρειες των ταινιών υποκατέστησαν τη δραματική ένταση και η αυθεντικότητα τους υποκατέστησε την τεχνική διέγερση (Grimsaw & Ravetz 2012: 126)[...]Οι δημιουργοί αυτών των ταινιών ένοιωθαν ότι μοιράζονταν με αυτούς που κινηματογραφούσαν τον αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα της βιωματικής εμπειρίας (Grimsaw & Ravetz 2012: 211). Δεν αντιλαμβάνονταν την κινηματογράφιση ως ανώτερη μορφή εξειδίκευσης αλλά αντίθετα ως μια φυσική πρακτική που διαμορφώνεται από τις εν εξελίξει δραστηριότητες και σχέσεις (Grimsaw & Ravetz 2012: 139).

Οι πέντε ταινίες που γύρισαν οι Di Gioia και Hancock στο πρώτο μισό της δεκαετίας του '70 αντιπροσωπεύουν τη γέννηση του κινηματογράφου της παρατήρησης (Grimsaw & Ravetz 2012: 136). Παρότι οι αλλαγές που συντελέστηκαν στον εθνογραφικό κινηματογράφο στα τέλη της δεκαετίας του '60 και στις αρχές δεκαετίας του '70 θεωρούνται συχνά ανάπτυξη της πρακτικής της παρατήρησης που πρωτοεμφανίστηκε στο αμερικανικό ντοκιμαντέρ (Maysles, Wiseman κ.α), το έργο των Di Gioia και Hancock δείχνει πως ο αληθινός προπομπός τους υπήρξε μάλλον ο ιταλικός νεορεαλισμός. Ο κινηματογράφος της πραγματικότητας, όπως τον χαρακτήρισε ο Bazine στα κείμενά του, φαίνεται να εκφράστηκε πιο ολοκληρωμένα εδώ απ'ότι στις ταινίες του *cinema-verite* (Grimsaw & Ravetz 2012: 141). Οι Di Gioia και Hancock εγκαταλείπουν καθιερωμένες τεχνικές, όπως το χτίσιμο των σκηνών, το μοντάζ με την σύνδεση μεμονομένων πλάνων ή με την απόρριψη των κλασικών συνεντεύξεων ήταν μόλις το πρώτο στάδιο. Η πρόκληση ήταν να βρουν νέες

μεθόδους για να αναδείξουν τους χαρακτήρες, τις συνθήκες, τη δράση, τις διεργασίες και τις σχέσεις (Grimsaw & Ravetz 2012: 119). Να ακολουθήσουν μια διαφορετική αισθητική αλλιώτικου ηθικού προσανατολισμού (Grimsaw & Ravetz 2012: 141).

Οι Di Gioia και Hancock μοιράζονται με τους ιταλούς νεορεαλιστές την ικανότητα να απεικονίζουν μια δράση χωρίς να την διαχωρίζουν από το υλικό της περιβάλλον και χωρίς να απολέσουν την μοναδική αυτή ανθρώπινη ποιότητα της οποίας αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι (Grimsaw & Ravetz 2012: 142).

Η παρορμητική μέθοδος της παρατήρησης του εθνογραφικού κινηματογράφου άλλαξε ανάλογα με τις διαφορετικές προσωπικότητες που την υιοθετούσαν[...]δεν εξαρτήθηκε ποτέ από την απόκτηση συγκεκριμένων “εργαλείων”. Διαμορφώθηκε μέσα από την συνεχή αλληλεπίδραση ανάμεσα στους κινηματογραφιστές, τα υποκείμενα τους, τους χώρους έρευνάς τους και στους θεατές τους (Grimsaw & Ravetz 2012: 145). Οι μελέτες του Sandall και του Young υπογράμισαν τη σημασία που έχουν για τον Κινηματογράφο της Παρατήρησης η συνέχεια μέσα στο πλάνο[...] ανάμεσα στο γύρισμα και το μοντάζ (Grimsaw & Ravetz 2012: 44). Ο σκηνοθέτης του κινηματογράφου της παρατήρησης διαμορφώνει τούτο τον κόσμο μέσα από την ενεργή συμμετοχή του σε αυτόν. Γεγονότα, σχέσεις, χώροι τού ασκούν πίεση, ορίζοντας το πλαίσιο του έργου και επηρεάζοντας την ικανότητα του θεατή να φανταστεί ή να υπερβεί τα όρια της προσωπικής του εμπειρίας (Grimsaw & Ravetz 2012: 238). Δεν υπάρχει τίποτα παθητικό[...] Αντιθέτως, απαιτεί υπομονή, ευφυΐα, προσήλωση, διαίσθηση και ενσυναίσθηση τόσο από τα αντικείμενα όσο και από τους θεατές (Grimsaw & Ravetz 2012: 138).

Ο Κινηματογράφος της Παρατήρησης[...]είναι ένα είδος που δεν εγείρει μεγαλεπίβολες αξιώσεις, ούτε από την επιστήμη, ούτε από την τέχνη[...]Φίλμ ανεπιτήδευτα, χαμηλότονα, σεμνά και αθόρυβα[...]αντί να κάνουν διάλεξη στο κοινό τους έδιναν σημασία στην αίσθηση της βιωματικής εμπειρίας (Grimsaw & Ravetz 2012: 41).

Ήταν εμφανές από την αρχή πως ο κινηματογράφος της παρατήρησης ήταν ένα είδος που έφερε την υπογραφή του δημιουργού. Η φύση όμως της υπογραφής ήταν ασυνήθιστη και πολύπλοκη. Διαμορφωνόταν στον χώρο που δημιουργείται ανάμεσα στον κινηματογραφιστή, τα υποκείμενα και το κοινό (Grimsaw & Ravetz 2012: 78). Ίσως περισσότερο απλό κάθε άλλη φιλική προσέγγιση, ο κινηματογράφος της παρατήρησης αντιπροσωπεύει μια απομάκρυνση από τα υπάρχοντα κινηματογραφικά αφηγηματικά μοντέλα (Grimsaw & Ravetz 2012: 110). Το κίνημα της παρατήρησης ήταν πάντοτε ένα ευρύ και εκλεκτικό εγχείρημα, το οποίο αναπτύχθηκε σε διαφορετικά μέρη του κόσμου, με ξεχωριστούς τρόπους αντίληψης και με διαφορετικό ειδικό μέρος ανά τόπο (Grimsaw & Ravetz 2012).

1.4.1 Στάδια, Τεχνικές και Μέθοδοι / Στάδια και χαρακτηριστικά

Οι διαδικασίες, οι τεχνικές λεπτομέρειες και τα στάδια για να φτιάξει κανείς ένα ντοκιμαντέρ είναι πολλές και μαθαίνονται κυρίως μέσα από την πρακτική και την εξάσκηση. Ωστόσο, όσα παρουσιάζουμε εδώ ασχολούνται κυρίως με το θεωρητικό υπόβαθρο, τις βασικές αποφάσεις που χρειάζεται να πάρει κάποιος για να ξεκινήσει και να κάνει μία ταινία. Θεωρούμε ότι αυτό αποτελεί το πιο σημαντικό κομμάτι για να καταφέρει κάποιος να φέρει εις πέρας μία έρευνα που να έχει κάποια ποιοτικά χαρακτηριστικά. Επίσης πιστεύουμε ότι η ποιότητα του ήχου και τις εικόνες –χωρίς να υποτιμάται η αξία και η σημαντικότητα τους - είναι αυτά που θα μάθει κανείς στην πορεία.

Η χρονική στιγμή που ο καθένας –πλέον- μπορεί να δημιουργήσει μια ταινία για να δηλώσει κάτι, με τη χρήση του κινητού ή την HD κάμερα του και με αυτοματοποιημένες ρυθμίσεις να συλλέξει υλικό, να το μοντάρει και να συνθέσει μια ιστορία, έχει φτάσει. Όμως, ο τρόπος που θα κάνει κάποιος μία έρευνα του, το πώς θα προσεγγίσει το θέμα και όλες οι μέθοδοι που χρειάζεται για να συλλέξει και να μοντάρει το υλικό του ή για να ξεκινήσει μία ταινία παρατήρησης (και κάθε ταινία) είναι κάτι το οποίο δεν προκύπτει με φυσικό τρόπο. Και όλα τα παραπάνω είναι τα βασικά στοιχεία που θα παρέχουν το επιθυμητό αποτέλεσμα σε κάποιον για να μπορέσει να εκφράσει μια

ολοκληρωμένη ιστορία μέσα στο ίδιο του το έργο.

Για να περιγράψουμε όλα αυτά τα στάδια και χαρακτηριστικά που γίνεται μια ταινία της παρατήρησης θα αναλύσουμε κάποια παραδείγματα από τις πρακτικές των Di Gioia και Hancock όπως περιγράφονται στο βιβλίο των Grimsaw και Ravetz. Ωστόσο κάποια μέρη των διαδικασιών συμπληρώνονται από το βιβλίο των Ilisa Barbash και Taylor οι οποίοι αποτελούν εμβληματικές φιγούρες της οπτικής ανθρωπολογίας και του σύγχρονου κινηματογράφου της παρατήρησης.

1.4.2 Η προετοιμασία

Το να κάνεις ντοκιμαντέρ είναι μια συνεχής διαδικασία αυτο-εξέτασης και επανεκτίμησης των πραγμάτων. Για να χαρακτηρίσουμε μια ταινία "ντοκιμαντέρ" πρέπει να είμαστε σίγουροι ότι έχουμε μια συγκεκριμένη, ενδεικτική σχέση με το προ-φιλμικό θέμα της. Έτσι, αν θέλουμε να κάνουμε μια ταινία οποιασδήποτε φύσης (πχ για τις σχέσεις των δύο φύλων, για ένα άτομο, για μια προσωπική σχέση ή ένα ίδρυμα κ.ο.κ.), είναι σημαντικό να θυμόμαστε ότι η ταινία είναι ουσιαστικά ένα οπτικοακουστικό μέσο. Πρέπει να λάβουμε υπόψιν μας ότι μαγνητοσκοπήσουμε συζητήσεις και όσα συμβαίνουν, αντί για μονολόγους: τη ζωή όπως βιώνεται δηλαδή[...]Επίσης, να έχουμε κατά νου, ότι τα τοπία, τα αστικά τοπία, οι φυσικές αλληλεπιδράσεις, οι χωρικές σχέσεις, οι χειρονομίες και τα αντικείμενα μπορούν να μιλήσουν σε ένα ακροατήριο με τρόπους που ο απλός λόγος δεν μπορεί (Barbash & Taylor 1997).

1.4.3 Η επιλογή του θέματος

Οι ταινίες ντοκιμαντέρ γίνονται για διάφορους λόγους: μια διακαής επιθυμία να επικοινωνήσουμε τις ιδέες μας για τους ανθρώπους, μια εσωτερική ανάγκη να κάνουμε ένα μακροπρόθεσμο project με ένα οπτικό μέσο, μια τυχαία συνάντηση με ένα αξιόλογο άτομο. Η παραγωγή ταινιών αποτελεί μία μείξη από πνευματικές, συναισθηματικές και πρακτικές ανησυχίες (Barbash & Taylor 1997).

Ωστόσο, αν εξετάσουμε τον κινηματογράφο της παρατήρησης μπορούμε να διακρίνουμε ένα κοινό ενδιαφέρον στις καθημερινές, παραγνωρισμένες πλευρές της ανθρώπινης ζωής, οι οποίες δεν προσεγγίζονται με κριτική διάθεση, αλλά με περιέργεια και ενσυναίσθηση[...]. Οι ταινίες αυτές επιζητούν να αποτυπώσουν πτυχές της βιωματικής εμπειρίας (Grimsaw & Ravetz 2012: 220).

1.4.4 Το σενάριο

Το να πραγματεύεσαι τον κόσμο με τη μέθοδο της παρατήρησης σημαίνει να επικεντρώνεις την προσοχή σου στο σώμα και να κινείσαι μαζί και γύρω από τα υποκείμενα σου, επιτρέποντας στο σώμα, είτε βρίσκεσαι σε δράση είτε σε ανάπαυλα, να γίνεται μέρος του φιλικού χώρου. Μια τέτοιου είδους προσέγγιση προϋποθέτει να έρθεις πιο κοντά στα υποκείμενα σου, όχι να κρατήσεις απόσταση από εκείνα[...] να μείνεις “ανοιχτός”, να καλλιεργήσεις σχέσεις εμπιστοσύνης και οικειότητας με τα υποκείμενα σου (Grimsaw & Ravetz 2012: 208)[...] Αυτή η προσέγγιση οδήγησε σε μια περαιτέρω αλλαγή, στην εγκατάλειψη του σεναρίου ή του πλάνου γυρισμάτων. Χωρίς αυτό, η κινηματογράφιση έγινε μια διαδικασία ρευστή, χωρίς καμία εγγύηση για το τελικό αποτέλεσμα (Grimsaw & Ravetz 2012: 209).

Παρ’ όλα αυτά αν κάποιος θέλει να οργανώσει κάπως το εαυτό του μπορεί να αναλύσει τις διαδικασίες-ρουτίνες που ακολουθά και συμβαίνουν –καθημερινά- στο πεδίο, δημιουργώντας ένα πρόγραμμα της κάθε ημέρας γνωρίζοντας προς τα που θα κατευθυνθεί και τι μπορεί να συναντήσει, έχοντας πάντα το μυαλό σε εγρήγορση για οτιδήποτε απρόοπτο μπορεί να προκύψει.

1.4.5 Η συμμετοχική παρατήρηση και το χτίσιμο των σχέσεων

Μερικοί σκηνοθέτες περνούν χρόνια στο πεδίο πριν από τα γυρίσματα, άλλοι – πάλι- ξεκινάν γυρίσματα με την άφιξή τους στο μέρος. Για παράδειγμα οι MacDougalls συνήθως κάνουν μια μακροπρόθεσμη έρευνα πριν ξεκινήσουν να γυρίζουν για την ταινία, αλλά έχουν πάντα τον εξοπλισμό μαζί τους ως αναπόσπαστο στοιχείο της ταυτότητάς τους ακόμα και αν δεν τραβάνε

(Barbash & Taylor 1997). Αυτό βοηθάει γιατί κάνει ξεκάθαρο σε όσους συνδιαλέγονται με το σκηνοθέτη τις προθέσεις και τον λόγο που βρίσκεται εκεί ο τελευταίος.

Όπως αναφέρουν και οι Grimsaw, Ravetz στον πυρήνα αυτών των ταινιών βρίσκεται η δημιουργία σχέσεων εμπιστοσύνης. Κάτι τέτοιο δεν συνεπάγεται ούτε την τυφλή ταύτιση με τους κινηματογραφούμενους, ούτε την απρόσωπη κριτική τους. Πρόκειται για κάτι πολύ πιο δύσκολο και απαιτητικό – τη δυνατότητα να κοιτάς τα υποκείμενα στα μάτια και να έχεις το κουράγιο να μην αποστρέφεις το βλέμμα σου όταν έρχεσαι αντιμέτωπος με αμήχανες καταστάσεις ή συνδιαλλαγές (Grimsaw & Ravetz: 84). Προϋποθέτει να έρθεις πιο κοντά στα υποκείμενα σου[...]για να ακολουθείς έναν τέτοιο δρόμο, πρέπει να μείνεις “ανοιχτός”, να καλλιεργήσεις – όπως προείπαμε- σχέσεις εμπιστοσύνης και οικειότητας (Grimsaw & Ravetz 2012: 208).

Η παρατήρηση σημαίνει να αναπτύξεις την ετοιμότητά σου να συλλαμβάνεις το απροσδόκητο. Να είσαι αυθόρμητος, να είσαι ανοιχτός σε ό,τι θεωρείται ασήμαντο, καθώς θα μπορούσε να προσδώσει νόημα και βάθος σε μία κατάσταση ή μια προσωπικότητα. Τούτες οι δεξιότητες εξαρτώνται σε μεγάλο βαθμό από την καλλιέργεια των αισθήσεων (Grimsaw & Ravetz 2012: 75). Ταυτόχρονα, η παρατήρηση προϋποθέτει την ανάπτυξη συμπληρωματικών διεξοτήτων και την ικανότητα να διακρίνεις πότε πρέπει να αρχίζεις να κινηματογραφείς και πότε να σταματάς. Σε ποιο σημείο πρέπει να καθίσεις, πού να στρέψεις την κάμερα, πότε να την κινήσεις, πότε να κάνεις ζουμ και πότε να μιλήσεις (Grimsaw & Ravetz 2012:209).

1.4.6 Γυρίσματα-έρευνα

Αφοσιωμένοι σε έναν μπαζενικό κινηματογράφο, οι κινηματογραφιστές του σινεμά της παρατήρησης προσέγγισαν το γύρισμα σαν ένα αυτόνομο αναλυτικό έργο και όχι σαν το προκαταρκτικό στάδιο του μοντάζ. Κατά συνέπεια, όπως αποκαλύπτουν και τα παραδείγματά μας, η διαδικασία του γυρίσματος δεν προϋποθέτει τη διαχείριση προϋπάρχοντων υλικών ή “δεδομένων”. Είναι

αποτέλεσμα αναρίθμητων αποφάσεων οι οποίες λαμβάνονται κατά τη διάρκεια της ίδιας της κινηματογράφησης. Ένα σύμπλεγμα από εκτενή πλάνα που επιδιώκουν να οριοθετήσουν μια σειρά από ερμηνευτικές δυνατότητες και να ωθήσουν τον θεατή να συμμετάσχει στην κατασκευή του νοήματος του φιλμ (Grimsaw & Ravetz 2012: 134).

Το ολοκληρωμένο έργο είναι το προϊόν αυτής της υπό συνεχή διαμόρφωση διαδικασίας (Grimsaw & Ravetz 2012: 309). Η κάμερα[...]ερευνά ενεργά ό,τι συμβαίνει γύρω της. Χωρίς να περιορίζονται από ένα τριπόδι, τα πλάνα είναι ρευστά και ανοιχτά, ενδεικτικά μιας βιωματικής προσέγγισης της διαδικασίας (Grimsaw & Ravetz 2012: 131). Υπάρχουν περιστασιακές ατέλειες στην κινηματογράφηση που χρησιμεύουν για να υπενθυμίσει στο θεατή πως η τεχνολογία χρησιμοποιείται ως μέρος μιας διαδικασίας που εκτυλίσσεται σε μια ανθρώπινη κλίμακα (Grimsaw & Ravetz 2012: 131).

Οι κινηματογραφιστές έπαιρναν αμέτρητες αποφάσεις σχετικά με το πού έπρεπε να σταθούν, πώς να κινηματογραφήσουν, πότε να κινηματογραφήσουν, πότε να σταματήσουν να κινηματογραφούν και - το πλέον σημαντικό- πότε να μη σταματήσουν. Αυτές οι αποφάσεις δεν μπορούσαν να ληφθούν εκ των προτέρων, λαμβάνονταν σταδιακά, κατά το γύρισμα μέσα από την αυθόρμητη αντίδραση σε ό,τι εκτυλίσσεται λεπτό το λεπτό. (Grimsaw & Ravetz 2012: 73). Αυτή η διαδικασία απαιτούσε[...]τη χρήση ηχητικού και οπτικού υλικού ως μέσου απεικόνισης μιας δημιουργίας και όχι ως προϋπάρχουσας ιδέας. Έπρεπε να ανακαλύψεις τη φόρμα και όχι να ορίσεις το διάγραμμα μιας ταινίας (Grimsaw & Ravetz 2012: 212).

1.4.7 Το μοντάζ

Σε αντίθεση με την συγκρότηση σκηνών πρωταρχικά με το μοντάζ όπως γίνεται συνήθως, στον κινηματογράφο της παρατήρησης γυρίζονται μια σειρά πλάνων που συνδέονται μεταξύ τους με ένα πιο ήπιο τρόπο[...]στο πλαίσιο της κλασικής μπαζενικής αισθητικής που προϋποθέτει το θεμελιώδες συνεχές της πραγματικότητας (Grimsaw & Ravetz 2012: 118). Το μοντάζ στόχευε στη διατήρηση της αίσθησης του χρόνου που αφιερώθηκε στα

υποκείμενα[...]Διαμορφώνοντας, όμως, το υλικό και την ερμηνεία κατ'αυτό τον τρόπο, στόχος του μοντέρ ήταν να μην υποκύψει στη βεβαιότητα και να μην περιορίσει το νόημα (Grimsaw & Ravetz 2012: 211)[...]Οι κινηματογραφιστές θέλουν να αναδείξουν σχέσεις και συνάφειες και να δημιουργήσουν ένα χώρο εξερεύνησης.

Όταν το γύρισμα βασίζεται στην πρακτική της παρατήρησης είναι σημαντικό να δοθούν λιγότερα γεγονότα και πληροφορίες από όσα υπάρχουν στο υλικό που συγκεντρώνεται συνολικά για να διατηρηθεί η συνοχή στο μοντάζ. Αυτός είναι ο λόγος που οι Grimsaw & Ravetz καταλήγουν να αφήσουν έξω από το μοντάζ ολόκληρες σκηνές ή σεκάνς, αντί να προσπαθούν να τις κρατήσουν όλες, μικραίνοντας τη διάρκειά τους. Λένε χαρακτηριστικά: “Κάθε σκηνή είναι φτιαγμένη από ξεχωριστά κομμάτια πληροφορίας και συμπεριφοράς και κόβοντας την για δραματικούς λόγους χάνεις τις απηχήσεις[...]και παραποιείς το υλικό. Βρίσκουμε συνεχώς σκηνές που δεν έχουν κορύφωση, κεντρική δομή ή δραματικότητα, αλλά απαρτίζονται από τα θραύσματα της συμπεριφοράς που συνιστούν την καθημερινότητά μας. Σκηνές στις οποίες μοιάζει να μη συμβαίνει τίποτα δραματουργικά μπορούν να είναι σταδιακά αποκαλυπτικές. Οπότε η απόφαση να πετάξεις μια ολόκληρη σκηνή δεν αλλάζει τόσο το υλικό- απλώς μειώνει την πληροφορία” (Grimsaw & Ravetz 2012: 133). Έτσι το μοντάζ συνάδει απόλυτα με τις τεχνικές του γυρίσματος[...]Οι δημιουργοί προσπαθούν να σεβαστούν την οργανική ενότητα των σκηνών (Grimsaw & Ravetz 2012: 133).

Είναι αδύνατον να μοντάρεις ένα ντοκιμαντέρ που γυρίστηκε με τη μέθοδο της παρατήρησης σύμφωνα με τις αρχές ενός ντοκιμαντέρ που στηρίζεται στον λόγο (Grimsaw & Ravetz 2012: 184) Ως εκ τούτου, ο θεατής πρέπει να μάθει να είναι ασυνήθιστα προσηλωμένος σε αυτό που παρακολουθεί, στην ανταλλαγή ενός βλέμματος, σε μια χειρονομία, μια παύση, μια κίνηση της κάμερας (Grimsaw & Ravetz 2012: 213).

1.4.8 Συνοψίζοντας

Ένα από τα βασικότερα στοιχεία του έργου της παρατήρησης είναι ο ανοιχτός, ατελής χαρακτήρας του (Grimsaw & Ravetz 2012: 268). Η προσοχή στην οικειότητα και στην εγρήγορση της κάμερας του κινηματογράφου της Παρατήρησης[...]Η εξερεύνηση της κοινωνικής ζωής μέσα από τη διαμόρφωση στενών σχέσεων (Grimsaw & Ravetz 2012: 38). Για να καταφέρει να είναι ενεργός παρατηρητής και, την ίδια στιγμή, να μη σκηνοθετεί, ο κινηματογραφιστής του σινεμά της παρατήρησης πρέπει να παραμένει προσηλωμένος στο δούνα και λαβείν της φιλικής εμπειρίας, σε κάθε διαφορετική πτυχή της, αναγνωρίζοντας την περίπλοκη χορογραφία της, τη δυναμική της σφραγίδας του δημιουργού και της συνεργασίας, τη παρατήρηση, και τη φαντασία που συγκροτούσαν το έργο (Grimsaw & Ravetz 2012: 210). Η πρακτική του να παρατηρείς πίσω από την κάμερα αποτελεί τρόπο να υπάρχουν, να κινείσαι και να δημιουργείς.

2. Η ΚΑΜΕΡΑ ΣΤΥΛΟ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΘΕΩΡΙΕΣ ΤΩΝ ΜΕΣΩΝ

Την περίοδο που ο Dziga Vertov δημιούργησε το φιλικό-δοκίμιο *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* και ο Robert Bresson προσπαθούσε να αποδεσμεύσει τη γλώσσα του κινηματογράφου από αυτή του θεάτρου, παρομοιάζοντας την κινηματογράφιση σαν μια ανεξάρτητη τέχνη, όπως η τέχνη της ζωγραφικής, στην ίδια κατεύθυνση ο γάλλος θεωρητικός και κινηματογραφιστής Alexandre Astruc θέλοντας να εξηγήσει ότι ήταν ένας συγγραφέας λογοτεχνίας που σκηνοθετεί ταινίες και ένας σκηνοθέτης που γράφει βιβλία και θέλοντας να τοποθετήσει τον εαυτό του μέσα σε ένα πλαίσιο έγραψε την ιδέα της κάμερας στυλό.

Όσα προσπάθησε να αποτυπώσει ο Αστρούκ όταν έγραφε όλα αυτά, είναι σήμερα μέρος της έρευνας των σύγχρονων θεωριών για τα μέσα με θεωρίες όπως αυτές των cultural technics και της αναμεσοποίησης (remediation). Η βασική θέση της τελευταίας περιγράφεται ως εξής από τους Bolter και Grusin: “Ένα μέσο είναι αυτό που αναμεσοποιείται (remediate). Είναι εκείνο το οποίο οικειοποιείται τις τεχνικές, τις φόρμες και την κοινωνική σημασία των άλλων

μέσων [...]” (Bolter & Grusin 2000: 65) και όπως επεξηγεί αργότερα η Straumann, αυτό που καθορίζει τα μέσα δεν είναι η διακριτή επίσημη ή τεχνική εξειδίκευση τους, αλλά το γεγονός ότι προσαρμόζουν, αναδιαμορφώνουν και μετατρέπουν τις φόρμες και τις πρακτικές των άλλων μέσων. Τα μέσα βρίσκονται σε μια συνεχή ανταλλαγή με τα άλλα μέσα (Straumann 2015). Το όραμα του Astruc ανοίγει νέες δυνατότητες για τις σύγχρονες και διαφορετικές μορφές και χρήσεις των οπτικοακουστικών μέσων (avant-garde) (Sørenssen 2014).

Το περιεχόμενο των προηγούμενων κεφαλαίων σχετίζονταν με το graffiti και το ντοκιμαντέρ. Αυτές τις δύο έννοιες επιχειρούμε να τις τοποθετήσουμε δίπλα στην Camera-Stylo του Αστρύκ μέσα από το πρίσμα των σύγχρονων θεωριών των μέσων για να φτάσουμε στην ιδέα της Camera-Spray. Η ιδέα αυτή μας οδήγησε στο να δημιουργήσουμε το δικό μας ντοκιμαντέρ έχοντας την ίδια ανάγκη που είχε ο Άστρυκ 68 χρόνια νωρίτερα, δηλαδή να εξηγήσουμε την περίπτωση που κάποιος είναι graffiti writer που δημιουργεί ταινίες και ταυτόχρονα ένας film-maker που κάνει graffiti και να τοποθετήσουμε την περίπτωση μας μέσα σε ένα συγκεκριμένο πλαίσιο. Να παρουσιάσουμε την προοπτική εκείνη του κινηματογράφου, μέσα από την οποία ένα άτομο δεν είναι εφικτό να γράψει – αποκλειστικά - μια ιδέα ως κείμενο, αλλά να σχεδιάσει μια ιδέα όπως θα έκανε στην περίπτωση του γκράφιτι.

2.1 Η θεωρία «Κάμερα Στυλό» του Αλεξάντρ Αστρύκ

Ο Αστρύκ όπως και άλλοι θεωρητικοί του κινηματογράφου, για παράδειγμα ο André Bazin και ο Sergei Eisenstein, ήταν πεπεισμένος ότι η πιο επαναστατική δυναμική στον κινηματογράφο ως μέσο ήταν ένα γλωσσικός χαρακτήρας και ότι η δυναμική αυτή ήταν ακόμη ανεκπλήρωτη (Sørenssen 2014).

Τα βασικά σημεία για τα οποία θα μιλήσει ο Αστρύκ στο κείμενο του είναι η απελευθέρωση του κινηματογράφου ως ένα ανεξάρτητο είδος έκφρασης και όχι ως ένα μέσο που υπηρετεί και αναπαράγει το θέατρο και τις άλλες τέχνες. Σε αυτό το νέο μέσο ο σεναριογράφος και ο σκηνοθέτης θα είναι το ίδιο άτομο (Auter) και όπως ένας συγγραφέας γράφει μια ιδέα-κείμενο με ένα στυλό, έτσι

θα μπορούμε να πάρουμε μία κάμερα και να «γράψουμε» για οποιασδήποτε φύσης ιδέα μας απασχολεί. Ταυτόχρονα, οραματίστηκε την στροφή του κινηματογράφου μέσα από μια πολύ πιο δημοκρατική χρήση του μέσου. Κάποια μέρα, όπως παίρνεις τα βιβλία σπίτι σου για να τα διαβάσεις, το ίδιο θα συμβεί και με τις ταινίες. Θα υπάρχουν “γραμμένες” ταινίες οποιασδήποτε θεματολογίας, οποιασδήποτε μορφής, από λογοτεχνική κριτική και μυθιστορήματα μέχρι μαθηματικά, ιστορία και κάθε λογής επιστημών που θα είναι διαθέσιμες σε δανειστικές βιβλιοθήκες ταινιών. “Ας το ξέρουμε, το πρόβλημα βρίσκεται εδώ: ο κινηματογράφος δεν έχει μέλλον παρά μόνο όταν η κάμερα καταλήξει ν’ αντικαταστήσει το στυλό[...]” (Σαντούλ 1985: 65).

Ωστόσο, αυτό που θα μας απασχολήσει στην δική μας περίπτωση είναι το πώς κάποιος που γράφει με ένα στυλό, θα μπορέσει να γράψει με μία κάμερα και πώς η χρήση της κάμερας ως στυλό τροποποιεί και τη χρήση της σε επίπεδο προβολής ως ένα πολύ πιο άμεσο και απελευθερωμένο μέσο. Όπως ένα βιβλίο μπορείς να το διαβάσεις σε όποιο χώρο προτιμάς, πλέον έτσι και μία ταινία θα μπορείς να την προβάλεις παντού. Οι δύο προηγούμενες προτάσεις θα μας χρειαστούν για να καταφέρουμε να προχωρήσουμε και να προσεγγίσουμε την ιδέα του Αστρύνκ μέσα από μία νέα οπτική, δηλαδή, όπως μπορούμε να γράφουμε με την κάμερα σαν να ήταν στυλό, πώς θα ήταν εφικτό να γράψουμε με την κάμερα σαν να ήταν spray και πώς αυτό θα επηρέαζε το μέσο στον τρόπο προβολής του, δημιουργώντας αυτή τη φορά ένα φιλικό-graffiti.

Σε ένα πρώτο επίπεδο, θα δούμε πιο αναλυτικά την λογική που Αστρύνκ φαντάζεται ότι ο κινηματογράφος θα δραπετεύσει τελικά από τις απαιτήσεις των κλασικών αφηγήσεων και εικόνων και θα γίνει ένα ευέλικτο μέσο γραφής με την ίδια εκφραστική δύναμη, πολυπλοκότητα και χαρακτηριστικά της γραπτής γλώσσας (Tames 2010).

Ο Αλεξάντρ Αστρύνκ ξεκινούσε το δοκίμιο του ως εξής: “Για να φτάσω σε αυτό που θέλω να πω: ο κινηματογράφος –πολύ απλά- γίνεται ένα είδος έκφρασης, ακριβώς όπως έγινε και με τις άλλες τέχνες πριν από αυτόν και συγκεκριμένα με

τη ζωγραφική και το μυθιστόρημα[...]γίνεται σιγά σιγά μια γλώσσα” (Astruc 1948).

Και συνεχίζει μέσα από το παράδειγμα του βωβού κινηματογράφου ο οποίος ήταν μόνο η αρχή για να σκεφτούμαι με νέους όρους για τη δημιουργία μιας νέας γλώσσας. Ο βωβός κινηματογράφος προσπάθησε να εισαγάγει ένα σύστημα συμβολισμών που υπάρχουν μέσα στην ίδια την εικόνα, στην διαδικασία της ανάπτυξης της αφήγησης, σε κάθε χειρονομία των χαρακτήρων, σε κάθε γραμμή του διαλόγου, στις κινήσεις της κάμερας στα οποία σχετίζει αντικείμενα με αντικείμενα και χαρακτήρες σε αντικείμενα... Αυτό που μας ενδιαφέρει είναι η δημιουργία αυτής της νέας γλώσσας (Astruc 1948).

Αν πάρουμε λοιπόν το παραπάνω παράδειγμα ως αφετηρία μιας νέας γλώσσας, ο κινηματογράφος θα ήταν ικανός να εκφράσει οποιοδήποτε είδος πραγματικότητας. Ο Alexandre Astruc ένοιωθε ότι είχε φτάσει η στιγμή που ο κινηματογράφος κατευθυνόταν προς μια μορφή που θα τον καθιστούσε σαν μια τέτοια συγκεκριμένη γλώσσα που σύντομα θα ήταν δυνατόν να γράψεις ιδέες απευθείας σε φιλμ (Astruc 1948). Όπως το έλεγε και ο Robert Bresson η κινηματογραφία είναι όπως το γράψιμο, αλλά με κινούμενες εικόνες και ήχους (1950-1958).

Κάτω από αυτή την λογική δηλώνει: “Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο θα ήθελα να ονομάσω αυτή τη νέα εποχή του κινηματογράφου, εποχή της Κάμερας-Στυλό” (Astruc 1948). Ο τελευταίος μέσα από αυτή την νέα έννοια που εισάγει προσπαθεί να εξηγήσει ότι ο κινηματογράφος είναι δυνατό να αναπτύξει τους δικούς του τρόπους έκφρασης και τα δικά του είδη· κάτι που βλέπουμε να συμβαίνει σήμερα μέσα από τα πολλαπλά είδη και υπο-είδη που έχουν αναπτυχθεί. Είδαμε παραπάνω πως το παράδειγμα του ντοκιμαντέρ αποτελεί ένα ξεχωριστό είδος κινηματογράφου και σε βάθος χρόνου ανέπτυξε τα δικά του υπο-είδη όπως αυτό του κινηματογράφου της παρατήρησης.

Πρέπει να λάβουμε υπόψιν ότι στην εποχή που έγραφε όλα αυτά ο Αστρύν, παρ’οτι είχαν γίνει μεμονωμένες προσπάθειες για μία διαφορετική προσέγγιση της κινηματογράφησης όπως αυτές του Dziga Verton και των Σουρεαλιστών,

αυτές οι περιπτώσεις αποτελούσαν εξαιρέσεις και ο κινηματογράφος στο μεγαλύτερο μέρος του αναπαρήγαγε την λογική του θεάτρου. Στην περίπτωση αυτή άλλος ήταν αυτός που έγραφε το έργο και άλλος αυτός που το σκηνοθετούσε. Αυτό ήταν που τον οδήγησε να μιλήσει για την ένωση του σεναριογράφου και σκηνοθέτη κάτω από το ίδιο πρόσωπο, αυτό του συγγραφέα.

Αυτό βέβαια προϋποθέτει ότι ο σεναριογράφος έχει λόγο πάνω στο δικό του σενάριο ή μάλλον, ότι ο σεναριογράφος παύει να υπάρχει, για αυτού του είδους την κινηματογράφιση η διάκριση μεταξύ συγγραφέα και σκηνοθέτη σταματάει να υπάρχει. Ο στόχος δεν είναι πλέον ένα μέσο που απεικονίζει ή αναπαριστά μια σκηνή, αλλά μια αληθινή πράξη της γραφής. Ο κινηματογραφιστής / συγγραφέας γράφει με την κάμερα του όπως ένας συγγραφέας γράφει με το στυλό του (Astruc, 1948).

Έπειτα, χάρη στην διορατικότητά του και έχοντας συνειδητοποιήσει την δύναμη που είχε η θεωρία της κάμερα-στυλό θέλησε να ξεκαθαρίσει ότι όλα αυτά για τα οποία μιλάει δεν αποτελούν την προσπάθεια της δημιουργίας κάποιας μεμονωμένης σχολής ή κάποιου κινήματος, αλλά όπως πολύ σωστά προέβλεψε: «Θα μπορούσαμε απλά να το ονομάσουμε μία τάση: μια νέα συνείδηση, μια επιθυμία να μετατρέψουμε τον κινηματογράφο και να επιταχύνουμε την έλευση ενός συναρπαστικού μέλλοντος» (Astruc 1948).

Από εκείνη τη στιγμή και μετά, δεν θα είναι πλέον δυνατό να μιλάμε για τον κινηματογράφο. Θα υπάρξουν πολλοί κινηματογράφοι ακριβώς όπως και σήμερα υπάρχουν πολλές διαφορετικές λογοτεχνίες, ο κινηματογράφος, όπως και η λογοτεχνία, δεν είναι τόσο μία συγκεκριμένη τέχνη όσο μια γλώσσα που μπορεί να εκφράσει οποιαδήποτε σφαίρα της σκέψης (Gonzales 2015).

Η Κάμερα-Στυλό θα υπηρετήσει εκτός από τις τέχνες, όλη την κουλτούρα, προικίζοντας τους λαούς με μια γλώσσα ιδεογραφική, σύμφωνα με τον Αμπέλ Γκανς αυτό που ο Σίλερ φοβόταν: “Είναι δυστυχία να μεταβάλλονται οι εικόνες σε λέξεις, οι οποίες λέξεις πρέπει να μεταβάλλονται σε εικόνες, για να σταλούν πάλι στον εγκέφαλο” (Σαντούλ 1985: 71). Είναι μια τέχνη (ο κινηματογράφος)

που δεν μπορεί να ζήσει κοιτάζοντας πίσω, πάνω από το παρελθόν και το μέλλον, πάνω από τις νοσταλγικές αναμνήσεις μιας εποχής που πέρασε[...]’Ηδη έχει το βλέμμα στραμμένο στο μέλλον, για το μέλλον (Astruc 1948).

2.2 Η σύγχρονη θεωρία των μέσων “Cultural Technics”

Όταν διαβάζει κανείς το κείμενο του Αστρύκ σχετικά με την κάμερα στυλό μπορεί να μοιάζει σαν κάτι πολύ δεδομένο για την σημερινή εποχή που η εξέλιξη των μέσων, η ευκολία πρόσβασης σε αυτά και οι τρόποι για να αφηγηθούμε μια ιστορία είναι πολλαπλοί. Ωστόσο, θα πρέπει να τονίσουμε την ενστικτώδη διορατικότητα που μέσα από την ανάγκη του για έκφραση και πρωτοπορία κατάφερε να αποτυπώσει όλα αυτά που αρκετές δεκατίες αργότερα οι σύγχρονες θεωρίες των μέσων θα αρχίσουν να ασχολούνται και να μελετάνε.

Μία από αυτές τις θεωρίες είναι η “Kulturtechniken” που συνδέεται με την γερμανόφωνη θεωρία των μέσων της προηγούμενης δεκαετίας (2000) με βασικό εκφραστή της τον Stiegler. Στις επόμενες σελίδες θα εξετάσουμε τις σκέψεις του Gonzales που έγραψε συνδυαστικά για τις θεωρίες των Astruc και Stiegler, επιχειρώντας να τις συνδέσουμε με την ιδέα της camera spray, θέλοντας να δημιουργήσουμε μια λογική μετάβαση από την περίπτωση της κάμερας στυλό προς την κάμερα σπρέϊ.

Οι πολιτισμικές τεχνικές - όπως τις μεταφράζουμε εδώ - αποτελούν τεχνικές όπως η γραφή, η ανάγνωση, η ζωγραφική, το μέτρημα, η μουσική κ.ο.κ. και βάση της θεωρίας αποτελούν πάντα παλαιότερες έννοιες από ό,τι οι έννοιες που παράγονται από αυτά.

Όπως αναφέρει ο Macho οι άνθρωποι έγραψαν πολύ πριν συλλάβουν τη γραφή ή το αλφάβητο. Χιλιετίες πέρασαν πριν από τις εικόνες και τα αγάλματα που οδήγησαν στην έννοια της εικόνας. Και μέχρι σήμερα, οι άνθρωποι τραγουδούν ή κάνουν μουσική χωρίς να γνωρίζουν τίποτα από ήχους ή μουσικά συστήματα. Μετράνε - επίσης - πολύ νωρίτερα πριν την εύρεση των αριθμών. Για να είμαστε ακριβείς, οι περισσότεροι πολιτισμοί μετρούσαν ή εκτελούσαν

ορισμένες μαθηματικές πράξεις, αλλά δεν προέρχεται απαραίτητα από αυτό η σύλληψη της ιδέας του αριθμού (Macho 2003: 179).

Η θεωρία των πολιτισμικών τεχνικών αποκτά νέα σημασία – στην δική μας περίπτωση - όταν μπαίνει σε διάλογο με τις πρόσφατες εξελίξεις στο χώρο του κινηματογράφου και των σύγχρονων θεωριών των μέσων. Όπως αναφέρει ο Gonzales, η νέα εποχή της Κάμερα στυλό που οραματίστηκε ο Αστρύνκ είναι το αποτέλεσμα μιας πιο άμεσης επαφής μεταξύ του σκηνοθέτη και της κάμερας, δηλαδή μεταξύ των ανθρώπων και της τεχνολογίας. Αυτή η άμεση σχέση της μηχανής με τον άνθρωπο είναι αυτή που μας δίνει το χώρο να εξετάσουμε τον κινηματογράφο όχι ως τέχνη, αλλά με την φιλοσοφική έννοια του κινηματογράφου ως μέσο και όχημα σκέψης (Gonzales 2015).

Η προσπάθεια του Gonzales να συνδυάσει την ιδέα του Αστρύνκ με την θεωρία των τεχνικών μας επιτρέπει να κατανοήσουμε την σημασία που έχει αυτή η αλληλοεξάρτηση της τεχνολογίας με προσωπικές επιδιώξεις-αναζητήσεις σε συνάρτηση με την βιομηχανία για την εξέλιξη του κινηματογραφικού μέσου και την δημιουργία ενός νέου τρόπου χρήσης του μέσου. Από τη στιγμή που ασχολούμαστε με τη camera-stylo πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι, στο σινεμά, ο δημιουργός ασχολείται τουλάχιστον με δύο τεχνολογίες: με αυτή της κάμερας και με το πρόγραμμα του μοντάζ (Gonzales 2015).

Το ίδιο συμβαίνει και με άλλα παρόμοια είδη της ανθρώπινης προόδου, όπως αυτό της γραφής και της μουσικής. Στην πρώτη περίπτωση της γραφής-αν τα χωρίσουμε με ανάλογες διαδικασίες όπως κάναμε στο σινεμά- έχουμε την αρχική σύνθεση των λέξεων σε μια σελίδα και την επακόλουθη προσπάθεια της αποσαφήνισης, επέκτασης, ακόμη και την μετατροπή μιας πρωτότυπης ιδέας κάποιου (Gonzales 2015). Αυτό που διαφέρει, όπως συνεχίζει ο ίδιος, είναι οι μέθοδοι. Στην παραδοσιακή γραφή, χρησιμοποιούνται τα ίδια μέσα σε κάθε στάδιο της σύνθεσης, ενώ η διαδικασία της ταινίας περιλαμβάνει διάφορα όργανα ή εργαλεία.

Από την αρχή, η φιλοσοφία έχει αγνοήσει ή παραγκωνήσει τις τεχνικές[...]οι οποίες θεωρούνται ότι είναι εκτός των ορίων της φιλοσοφίας. Η εξέλιξη της ανθρωπότητας σε μια περίοδο 200.000 χρόνων δεν εμφανίζεται χωρίς την

τεχνολογία, αλλά σε συσχέτιση με αυτή. Η θέση του Leroi Gourhan είναι ότι, ενώ το φλοιώδες σύστημα του ανθρώπινου εγκεφάλου έχει παραμείνει σε μεγάλο βαθμό αμετάβλητο από την εποχή των Νεάντερταλ, το ανθρώπινο ον ωστόσο συνέχισε να εξελίσσεται, λόγω της σχέσης που αναπτύσσεται με τις τεχνικές. Η φυσική ανθεκτικότητα του ανθρώπου επιτρέπει την απελευθέρωση του χεριού (δεν απαιτείται πλέον για τέτοιου είδους βασικές ανάγκες όπως πχ η μετακίνηση) και αυτό ενθαρρύνει τη δημιουργία μιας σειράς οργάνων(μέσων) ή εργαλείων όπως προσθετικές συσκευές. Καθώς τα ανθρώπινα είδη εξελίσσονται, ολοένα και πιο εξελιγμένοι μέθοδοι αναλαμβάνουν να ασχοληθούν να ελέγξουν τον εξωτερικό κόσμο, έτσι ώστε να επιτρέπουν στις εσωτερικές διεργασίες του ανθρώπου να εξελίσσονται. Είναι τέτοιες σωματικές προόδοι που οδηγούν στην ανάπτυξη της ομιλίας και της γλώσσας (Gonzales 2015).

Διαβάζοντας όλα αυτά που αναφέρει ο Gonzales για τον Gourhan καθίσταται δυνατό να συσχετίσουμε τα όσα υποστηρίζουν η θεωρία των τεχνικών και για το ρόλο που διαδραματίζουν οι τεχνικές, τα μέσα και τα εργαλεία, στη εξέλιξη του ανθρώπινου είδους.

Στην πραγματικότητα, αυτή η εξέλιξη του μυαλού, του σώματος και των τεχνικών ισχύει για όλους τους οργανισμούς. Η διαφορά μεταξύ των ανθρώπων και άλλων ζώων είναι ότι τα τελευταία είναι λιγότερο ή περισσότερο περιορισμένα να χρησιμοποιούν το ίδιο τους το σώμα σαν τεχνικό αντικείμενο. Όταν τα τεχνικά αντικείμενα δεν εξαρτώνται πλέον από την «δομή του σώματος», η εξέλιξη μπορεί να συνεχιστεί κατά μήκος μιας διαφορετικής διαδρομής, μέσα από τη διαδικασία της εξωτερικοποίησης. Με αυτή την έννοια, ο Leroi Gourhan μπορεί να θεωρηθεί ότι προτείνει μια υλιστική ιστορία της ανθρωπότητας, στην οποία το μυαλό, το σώμα και οι τεχνικές καθενός από αυτά παίζει καθοριστικό ρόλο (Gonzales 2015).

Οι τεχνικές δεν είναι απλά θεμελιώδεις στην ανάπτυξη της ανθρώπινης γνώσης, αλλά είναι επίσης σημαντικές για τη δημιουργία μιας μη βιολογικής μορφής μνήμης (Stiegler 2010). Αν με βάση τον Stiegler ξανασκεφτούμαι τις a priori συντεταγμένες κατανόησης του Καντ σε σχέση με την τεχνολογία, ενώ ο Καντ προτείνει ότι οι a priori συντεταγμένες κατανόησης είναι κατα κάποιο τρόπο έμφυτες, ο Stiegler αντιθέτως υποστηρίζει ότι: αυτές οι συντεταγμένες είναι

κοινωνικές και εξωτερικές, αποτελούν μέρος της κληρονομιάς, που έρχεται από έξω και επιδιώκει να βιωθεί ως η πιο βαθιά εσωτερικότητα μας (Gonzales 2015).

Αυτή η κληρονομιά είναι το αποτέλεσμα των τεχνικών που επιτρέπουν την διατήρηση και διάδοση της πολιτισμικής μνήμης. Όπως σημειώνει ο Stiegler, «για πρώτη φορά στη ιστορία της ζωής» βρίσκουμε «την δυνατότητα της μετάδοσης μιας ατομικής αποκτηθείσας γνώσης με έναν μη βιολογικό τρόπο». Αυτή η μετάδοση γίνεται μέσω της ικανότητας του ανθρώπου να αποθηκεύει γνώση και να περνάει αυτό από γενιά σε γενιά, και όχι γενετικά ή βιολογικά, αλλά μέσω της χρήσης των εξωτερικοποιημένων μέσων ή εργαλείων. Αυτός είναι ο λόγος που είναι δυνατόν να πούμε ότι, ενώ οι περισσότεροι οργανισμοί αποτελούνται από δύο επίπεδα της μνήμης - τη γενετική και την ατομική - οι άνθρωποι έχουν ένα «τρίτο στρώμα μνήμης» που «υποστηρίζεται και αποτελείται από τις τεχνικές», τις “τριτοβάθμιες αναμνήσεις” (Stiegler, 2015).

Η μελέτη της τεχνικής εξέλιξης – όπως προχωράμε στην ανθρώπινη ιστορία - θα δείξει την ανάπτυξη ολοένα και πιο εξελιγμένων μορφών αποθήκευσης μνήμης, από τα χαραγμένα σημάδια σε μια σπηλιά, στην ανάπτυξη του αλφαβήτου, με την εφεύρεση της τυπογραφίας, με την εμφάνιση των αναλογικών τεχνικών καταγραφής μνήμης: η φωτογραφία, ο φωνογράφος, ο κινηματογράφος. Η μετατόπιση μεταβιβάζεται από τεχνικές που διευκολύνουν τη μνήμη σε εκείνες που την αποθηκεύουν (Gonzales 2015). Και αυτή ακριβώς η σκέψη του Gonzales είναι που θα μας επιτρέψει να συνδέσουμε όλα όσα αναφέρει ο Stiegler και ο Gonzales σε συνάρτηση με τον Astruc και ευρύτερα με την τεχνική της κινηματογραφίας.

Σύμφωνα, λοιπόν, με όλα τα παραπάνω έχουμε ένα σαφές παράδειγμα του τρόπου που οι τεχνικές όχι μόνο διευκολύνουν τη γνώση, αλλά και επιτρέπουν την επέκταση και τη μετατροπή της. Αυτό που καθίσταται σαφές είναι ο βαθμός στον οποίο, ακόμη και στα γραπτά του, ο Gilles Deleuze αγνοεί (σε μεγάλο βαθμό) αυτή τη διάσταση του μέσου: η κατάσταση του κινηματογράφου ως μια τεχνολογία, μια τεχνολογία που συμβαίνει επίσης να έχει εξελιχθεί σε μια μορφή τέχνης από μόνη της (Gonzales 2015).

Από την στιγμή που μπορούμε λοιπόν να δεχτούμε ότι η τεχνική ενός μέσου μεταβιβάζεται μέσα από το ίδιο το μέσο και περνάει στην ανθρώπινη μνήμη,

είναι άραγε εφικτό να μεταβιβαστεί στην μνήμη μας με παρόμοιο τρόπο η τεχνική μιας τεχνολογίας ενός μέσου που έχει εξελιχθεί σε μία μορφή τέχνης; Αυτό το ερώτημα ο Gonzales το αφήνει ανοιχτό και προχωράει παραπέρα επιχειρώντας να συνδέσει όλον αυτό το συλλογισμό με τον κινηματογράφο με ένα παράδειγμα από τις κινηματογραφικές σπουδές.

Μεγάλο μέρος των γραπτών στις κινηματογραφικές σπουδές[...]κάνουν αυτό το λάθος ή την παράλειψη. Είτε η έμφαση δίνεται στο δημιουργό είτε στο φιλικό έργο ως κείμενο ή στην ιστορική και τεχνική ιστορία του μέσου. Αυτό που συμβαίνει σπάνια είναι η προσπάθεια να σκεφτούμε μέσα από αυτά τα θέματα το ένα σε σχέση με το άλλο, δηλαδή να δούμε αυτά τα στοιχεία ως αλληλεξαρτώμενα και με τον ίδιο ουσιώδη τρόπο. Να τα εξετάσουμε ως το αποτέλεσμα μιας συνάντησης μεταξύ ενός αριθμού στοιχείων, δηλαδή τα ανθρώπινα, τα μη ανθρώπινα, τα τεχνικά και τα βιομηχανικά στοιχεία(Gonzales 2015).

Παρ'ότι ο Stiegler ασχολείται με την περίπτωση του κινηματογράφου, στο έργο του *Technics and Time* ασχολείται κυρίως με την ανάπτυξη ενός εξεζητημένου, αλλά και σε μεγάλο βαθμό αρνητικού επιχειρήματος για τον κινηματογράφο ως εμβληματικό παράδειγμα της δέσμευσης των σύγχρονων τεχνικών από τις δυνάμεις της εξουσίας και του ελέγχου. Αναλύει κυρίως τη ομοιομορφία, τον εφησυχασμό, τη συμμόρφωση και τα ευτελή συστατικά που περνούν από γενιά σε γενιά μέσα από τον βιομηχανοποιημένο κινηματογραφικό μέσο (Stiegler 2001).

Αυτό, όπως σημειώνει και διαφοροποιείται ο Gonzales, έχει άμεση σχέση με το γεγονός ότι οι περισσότεροι θεατές του κινηματογράφου και οι τηλεθεατές δεν έχουν πρόσβαση στον εξοπλισμό, και αυτή η έλλειψη της δυνατότητας να συμμετέχουν σε αυτά τα μέσα, τους καθιστά να μένουν μόνο θεατές. Με αυτή τη διάκριση εδώ, ο Gonzales μας επιτρέπει να προσεγγίσουμε την θεωρία των πολιτισμικών τεχνικών στον κινηματογράφο εστιάζοντας σε ταινίες, σκηνοθέτες ή ατομικές προσπάθειες όπως του Astruc και του Verton και χρησιμοποιεί το παράδειγμα για τους κριτικούς του Cahiers du Cinéma. Οι τελευταίοι με την επιμονή τους στην κεντρικότητα (σημασία/αξία) του δημιουργού, κατάφεραν όχι μόνο να γράψουν σε θεωρητικό επίπεδο σχετικά

ζητήματα, αλλά να κάνουν πράξη όσα έγραψαν, δηλαδή να δημιουργήσουν ταινίες-δοκίμια και να διαφοροποιήσουν την χρήση του μέσου προσδίδοντας του νέες προοπτικές. Κάτι ανάλογο συνέβη και με τις κεντρικές προσωπικότητες της Nouvelle Vague και αποτελούν παράδειγμα μιας εναλλακτικής μορφής του κινηματογράφου, που έρχεται να παίξει ένα σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του μέσου. Η ύπαρξη της Nouvelle Vague – ως παράδειγμα- έδωσε την δυνατότητα να εμπνευστούν οι μελλοντικές γενιές σκηνοθετών (Gonzales 2015).

Αν λάβουμε υπόψιν όλα όσα έχουμε πει μέχρι αυτή τη στιγμή και με δεδομένο αυτό που ισχυρίζεται ο Stiegler σχετικά με «την δυνατότητα της μετάδοσης μιας ατομικής αποκτηθείσας γνώσης με έναν μη βιολογικό τρόπο» διαφαίνεται ο τρόπος λειτουργίας των τριτοβάθμιων αναμνήσεων. Αυτή η μετάδοση, λοιπόν, γίνεται μέσω της ικανότητας του ανθρώπου να αποθηκεύει γνώση που περνάει από γενιά σε γενιά, όχι γενετικά ή βιολογικά, αλλά μέσω της χρήσης των εξωτερικοποιημένων μέσων ή εργαλείων. Έτσι, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι ο τρόπος να γράφουμε γράμματα, ο τρόπος να σκεφτόμαστε με κινηματογραφικές εικόνες και να κινηματογραφούμε έχει περάσει ως μία τεχνική στην μνήμη του ανθρώπου σε συνδυασμό με την εξέλιξη του με τα αντίστοιχα μέσα. Και πράγματι, αν σκεφτούμε την περίπτωση της γραφής στην ανθρώπινη ιστορία, αυτή (δηλαδή η γραφή) μεταβιβάζεται και εξελίσσεται συνεχώς από γενιά σε γενιά μέσω των εργαλείων και της μνήμης που αναπτύσσεται σε επίπεδο τεχνικών.

Το ίδιο θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε για την περίπτωση της κινηματογραφίας, ο τρόπος χρήσης της κάμερας και της φωτογραφίας έχει εξελιχθεί σε υπερβολικό βαθμό τα τελευταία χρόνια. Αυτά τα μέσα – πλέον - είναι απαραίτητα εργαλεία στην ζωή μας όπως είναι η γραφή. Επίσης μπορούμε να σκεφτούμε την εξοικείωση που έχουν οι νέες γενιές με τα παραπάνω. Όπως το προηγούμενο αιώνα ήταν αυτονόητο ότι όταν κάποιος γεννηθεί μπορεί να μάθει να γράφει, πλέον μπορούμε να ισχυριστούμε το ίδιο για την κινηματογραφία. Κάθε νέος άνθρωπος που γεννιέται είναι αυτονόητο ότι θα μάθει να γράφει και να φωτογραφίζει μέσα από μία κάμερα. Ωστόσο, αν θα το χρησιμοποιεί για να βοηθήσει την μνήμη του ή για να εκφραστεί, αυτό αποτελεί προσωπική επιλογή του καθενός.

Από την στιγμή που κάτι τέτοιο ισχύει θα μπορούσαμε να πάμε ένα βήμα παραπέρα και να πούμε ότι αυτές οι δύο τεχνικές (γραφή, κινηματογραφία) που έχουν περάσει ως τεχνικές στην μνήμη μας μπορούν να χρησιμοποιηθούν συνδυαστικά και να δημιουργηθεί ένας νέος τρόπος έκφρασης που συνδυάζει τις τεχνικές από δύο διαφορετικά μέσα μνήμης/ έκφρασης. Το παράδειγμα του Άστρουκ αποτελεί απτή απόδειξη αυτού. Η πορεία που διαγράφηκε, είναι ότι ο Άστρουκ ήταν συγγραφέας και ταυτόχρονα είχε την επιθυμία να εκφραστεί μέσα από το μέσο της κάμερας (έχοντας ένα επίπεδο μνήμης στην τεχνική της απεικόνισης), αλλά με μία πολύ διαφορετική προσέγγιση από αυτή που ίσχυε μέχρι τότε.

Ο Άστρουκ όχι μόνο δοκίμασε να γράψει φιλικά-κείμενα, αλλά προχώρησε και ένα βήμα παραπέρα · προσπάθησε να μεταφέρει χαρακτηριστικά και τεχνικές στο κινηματογραφικό μέσο όπως αυτές υπάρχουν στη λογοτεχνία στο επίπεδο της προβολής του μέσου. Όπως έχουμε αναφέρει νωρίτερα ο Άστρουκ οραματίστηκε έναν κινηματογράφο που θα μπορείς να τον προβάλεις παντού όπως ακριβώς συνέβαινε εκείνη την χρονική στιγμή με τη λογοτεχνία, μπορούσες να έχεις και να διαβάζεις τα βιβλία όπου επιθυμούσες. Αυτή η απόφαση του Άστρουκ τον οδήγησε να κάνει συνδυαστική χρήση των δύο τεχνικών που είχε στην μνήμη για τα δύο μέσα και να προσδώσει χαρακτηριστικά του ενός μέσου στο άλλο.

Είναι αυτό που αναφέραμε και στην αρχή αυτού του κειμένου όπως το αποδίδουν σήμερα κάποιοι θεωρητικοί της επιστήμης των μέσων: "Ένα μέσο είναι αυτό που αναμεσοποιείται (remediate). Είναι εκείνο το οποίο οικειοποιείται τις τεχνικές, τις φόρμες και την κοινωνική σημασία των άλλων μέσων [...]» (Bolter & Grusin 2000: 65). Με άλλα λόγια, αυτό που καθορίζει τα μέσα δεν είναι η διακριτή, επίσημη ή τεχνική εξειδίκευσή τους, αλλά το γεγονός ότι προσαρμόζουν, αναδιαμορφώνουν και μετατρέπουν τις φόρμες και τις πρακτικές των άλλων μέσων. Τα μέσα βρίσκονται σε μια συνεχή ανταλλαγή με τα άλλα μέσα (Straumann 2015). Ουσιαστικά αυτό που προτείνει ο Άστρουκ στο δοκίμιο Κάμερα-Στυλό είναι ότι κάποιες εξελίξεις στην τεχνολογία του κινηματογραφικού μέσου θα επιτρέψουν νέες σχέσεις που θα εδραιωθούν μεταξύ σκηνοθέτη-δημιουργού και της κάμερας. Αυτές οι νέες σχέσεις (όπως οι

λειτουργίες της κινηματογραφικής μηχανής ως όργανο(μέσο) συγγενεύουν - με έναν τρόπο - με το στυλό για τον φιλόσοφο-συγγραφέα) θα επιτρέψουν την παραγωγή νέων ιδεών, νέων τρόπων σκέψης και ύπαρξης (Gonzales 2015).

Δυστυχώς, η πλειοψηφία των χρηστών δεν θα κάνει τίποτα ιδιαίτερο με αυτές τις τεχνολογίες, οι ζωές τους θα συνεχίζουν λίγο-πολύ το ίδιο. Αυτό που είναι σημαντικό είναι η μετασχηματιστική αξία που αυτές οι τεχνικές μπορεί να έχουν για το άτομο που μετατρέπει τη συσκευή, που της επιτρέπει να εξελιχθεί, ενώ ταυτόχρονα μετατρέπει και των εαυτό του - καθώς και όσους έρχονται σε επαφή με το έργο τους στο εγγύς ή απώτερο μέλλον (Gonzales 2015).

2.3 Από την Κάμερα Στυλό στην Κάμερα Σπρέϊ

Ο Astruc όπως είδαμε κατάφερε να γράψει χρησιμοποιώντας μια κάμερα αντί για ένα στυλό. Οραματίστηκε μια νέα σημαντική ανακάλυψη για την ταινία ως μέσο. Επίσης σημαντική ήταν η επιμονή του και το γεγονός ότι αντιλήφθηκε ότι η νέα κατάσταση των μέσων θα ανοίξει εναλλακτικούς τρόπους για τα μέσα έκφρασης των οπτικοακουστικών μέσων. Σε συνδυασμό με την ανάπτυξη των νέων τεχνολογιών -σήμερα- έχει επίσης δημιουργηθεί ένα νέο και διαφορετικό μοτίβο της παραγωγής και της διανομής και, στη συνέχεια, μια νέα αισθητική που ανοίγει νέους δρόμους δημιουργίας.

Με αυτούς τους νέους δρόμους δημιουργίας θα ασχοληθούμε σε αυτό το κομμάτι της εργασίας και θα επιχειρήσουμε να προσθέσουμε μία φράση δίπλα στην ιδέα της κάμερας στυλό που επιτρέπει να εκφραστεί η ιδέα για την κάμερα σπρέϊ. Και για να χρησιμοποιήσουμε τα δικά του λόγια: “Αυτό που προσπαθώ να πω είναι ότι ο κινηματογράφος κατευθύνεται σήμερα προς μια μορφή που την καθιστά σαν μια τέτοια συγκεκριμένη γλώσσα που σύντομα θα είναι δυνατόν να γράψεις ιδέες απευθείας σε φιλμ” (Astruc 1948). Άρα εφόσον είναι εφικτό να γράψεις με μια κάμερα απευθείας σαν να ήταν στυλό, με τον ίδιο τρόπο μπορείς να γράψεις και να σχεδιάσεις -απευθείας- με την κάμερα σαν να ήταν σπρέϊ. Πως μπορεί όμως κάτι τέτοιο να γίνει εφικτό;

Ουσιαστικά, όπως είδαμε στην προηγούμενη ενότητα αυτό που συνέβη στην περίπτωση του Astruc είναι ότι κάποιες εξελίξεις στην τεχνολογία του κινηματογραφικού μέσου επέτρεψαν και δημιούργησαν νέες σχέσεις μεταξύ σκηνοθέτη-δημιουργού και τη κάμερας, και αυτές οι νέες σχέσεις επέτρεψαν την παραγωγή νέων ιδεών, νέων τρόπων σκέψης και ύπαρξης.

Με άλλα λόγια, οι δύο τεχνικές, αυτή της γραφής και εκείνη της κινηματογραφίας, υπήρχαν στην μνήμη, του Αστρύκ, ως “τριτοβάθμιες αναμνήσεις” (με τον τρόπο που αναλύσαμε νωρίτερα) και μέσα από την ανάγκη του για έκφραση χρησιμοποίησε τις τεχνικές (γραφή και κινηματογραφία) συνδυαστικά. Το αποτέλεσμα ήταν να δημιουργηθεί ένας νέος τρόπος έκφρασης που συνδυάζει τις τεχνικές δύο διαφορετικών μέσων όπως αυτές υπήρχαν στην μνήμη του. Ο Άστρυκ έτσι έγινε ένας συγγραφέας λογοτεχνίας που σκηνοθετεί ταινίες και ένας σκηνοθέτης που γράφει βιβλία. Επίσης, φαντάστηκε και μετέφερε (σε θεωρητικό επίπεδο) χαρακτηριστικά από την τεχνική της γραφής στη τεχνική της κινηματογραφίας όχι μόνο σε επίπεδο δημιουργίας του έργου, αλλά και σε επίπεδο προβολής. Όλα αυτά οδήγησαν τον Γάλλο συγγραφέα-σκηνοθέτη προς έναν νέο δρόμο.

Πιο διεξοδικά, ο Αστρύκ έχοντας την ιδιότητα του συγγραφέα πριν ασχοληθεί με τον κινηματογράφο, μπόρεσε να φανταστεί έναν άλλο κινηματογράφο και ένιωσε την ανάγκη να μεταβιβάσει την ελευθερία και τον τρόπο έκφρασης που είχε γνωρίσει μέσα από την τεχνική του γραψίματος. Η λογική και η οργάνωση της σκέψης του προερχόταν από τις τεχνικές και την μέθοδο που είχε αναπτύξει μέσα από την γραφή. Ταυτόχρονα, πίστευε στην δύναμη της εικόνας και τους νέους δρόμους που θα άνοιγε ένας νέος τρόπος χρήσης αυτού του μέσου, μέσα από την δύναμη και την ευελιξία που γνώριζε ήδη ότι έχει το βιβλίο. Παρ’οτι δεν μπορούσε να δει την εφαρμογή της θεωρίας του σε επίπεδο προβολής μιας ταινίας σε διαφορετικούς χώρους εκείνη την εποχή, μπόρεσε, παρατηρώντας τις αλλαγές στην τεχνολογία με τις εφευρέσεις της κάμερας 16mm και της τηλεόρασης, να φανταστεί και να γράψει για την ημέρα που όλοι θα είχαν πρόσβαση σε μία κάμερα, ένα ιδιωτικό προβολέα στο χώρο τους και όλοι θα έχουν την δυνατότητα να φτιάχνουν, να προβάλλουν ταινίες κάθε είδους όπου

και όπως θέλουν. Είναι όλα αυτά που μας έκαναν διαβάζοντας το κείμενο του Alexandre Astruc που μας επέτρεψαν να οραματιστούμε μία Camera-Spray.

Αλλά για να πιάσουμε τα πράγματα από την αρχή, όταν ξεκινά η διαδικασία για τη δημιουργία ενός ντοκιμαντέρ για πτυχιακή εργασία, υπάρχει η περίπτωση να βρεθεί κανείς με μία κάμερα στο χέρι χωρίς να έχει ξανακάνει κάποια ταινία στο παρελθόν- όπως στη δική μας περίπτωση- και τότε καλείται να πάρει κάποιες σημαντικές αποφάσεις. Αυτόματα, λοιπόν, γεννιούνται ερωτήματα θεμελιώδους φύσης που πρέπει να απαντηθούν για να ξεκινήσει η διαδικασία. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο που γεννά ερωτήματα , αλλά δίνει και μια κάποια αίσθηση ελευθερίας, φανταστήκαμε την ταινία που θέλαμε να φτιάξουμε σαν ένα graffiti που θα δημιουργούνταν με μια άλλη μορφή.

Πρέπει να σημειώσουμε εδώ ότι η προσέγγιση που θα αναλυθεί στηρίζεται στη δεκαεξάχρονη εμπειρία του γράφοντος πάνω στην τεχνική του graffiti. Αυτό που έγινε, λοιπόν, είναι μια μετάφραση των τεχνικών και η εφαρμογή επιλεγμένων πρακτικών του προσωπικού τρόπου graffiti πάνω στο καινούριο μέσο για την υλοποίηση μιας ταινίας. Ο βασικός λόγος που αποφασίστηκε κάτι τέτοιο σε πρώτη φάση, ήταν γιατί θεωρήσαμε ότι αν γινόταν δυνατή αυτή η μετάφραση των αισθητικών επιλογών, των τεχνικών επιλογών και της μεθόδου οργάνωσης και λειτουργίας πάνω στο graffiti θα μπορούσαμε να προσεγγίσουμε το νέο μέσο με έναν πολύ πιο βαθύ τρόπο.

Το πρώτο στάδιο ήταν η αντιστοίχιση των διαδικασιών της δημιουργίας ενός γκραφίτι με αυτές της δημιουργίας μιας ταινίας μέσα από έναν αυθόρμητο τρόπο και από την εμπειρία που είχαμε μέσα από τις δύο τεχνικές. Αυτά τα πρώτα βήματα θεωρήσαμε ότι θα αποτελούσαν προσωπικές σημειώσεις, κάτι σαν προσωπικό οδηγό, για να προχωρήσουμε. Ωστόσο, μέσα από το κείμενο του Αστρुक με τίτλο *The Birth of a New Avant-Barde: La Camera-Stylo*, αυτές οι προσωπικές σημειώσεις απέκτησαν νέο νόημα και αυτόματα διατυπώθηκε ο εξής απλός συνειρμός: Εφόσον με ένα στυλό μπορεί κανείς να γράψει και επίσης με ένα στυλό μπορεί να κάνει ένα graffiti και το ίδιο μπορεί να κάνει με ένα spray, δηλαδή μπορεί να γράψει και να κάνει ένα graffiti και εφόσον είναι

εφικτό να χρησιμοποιήσει κανείς μια κάμερα ως στυλό, επομένως μπορεί να χρησιμοποιήσει μια κάμερα και ως spray.

Αναλύοντας σε ένα πρώτο επίπεδο όλα αυτά που έγραφε ο Αστρύκ συνειδητοποιήσαμε ότι η βασική διαφορά μας ήταν ότι ο τελευταίος ήθελε να δημιουργήσει ένα film το οποίο θα προερχόταν από την τεχνική της γραφής και θα αποτελούσε ένα κείμενο, ενώ στη δική μας περίπτωση θέλαμε να σχεδιάσουμε μία λέξη που θα αποτελούταν από χρώματα και περιγράμματα με την τεχνική του graffiti. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, μόλις φτάσαμε στο σημείο που ανέπτυξε τις νέες δυνατότητες προβολής των ταινιών στο μέλλον, ταινίες που θα ήταν εφικτό να βγούνε εκτός της αίθουσας προβολής, προβάλλοντας ο καθένας σε οποιονδήποτε χώρο θα ήθελε, τοποθετήσαμε αυτή την σκέψη μέσα στο παράδειγμα του graffiti και αναλογιστήκαμε την δυναμική του να προβάλλει ελεύθερα και αποδεσμευμένα από τη οπτικοακουστική βιομηχανία ταινίες κάθε ενδιαφέροντος στο δημόσιο χώρο, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τα graffiti.

Έτσι, αυτό που έγινε ήταν να διαχωρισθεί η ιδέα σε δύο στάδια, το στάδιο της δημιουργίας με το οποίο θα κάναμε ένα ντοκιμαντέρ με τεχνικές graffiti και το στάδιο προβολής της ταινίας όπως ένα graffiti στο δημόσιο χώρο. Ωστόσο, η παρούσα έρευνα θα ασχοληθεί και θα επεκταθεί μόνο στο στάδιο της δημιουργίας ενός ντοκιμαντέρ με τις τεχνικές του graffiti. Θα επιχειρήσουμε να παρουσιάσουμε την μετάφραση διαδικασιών που κάναμε για να φτιάξουμε μία ταινία με τις τεχνικές του graffiti συνδυάζοντάς τις με τις τεχνικές της κινηματογραφίας όπως ακριβώς έκανε ο Άστρυκ αρκετά χρόνια νωρίτερα. Σε αυτό το σημείο πρέπει να κάνουμε ξεκάθαρο ότι τα δύο στάδια μπορούν να λειτουργήσουν και αυτόνομα, αυτό σημαίνει ότι δεν είναι απαραίτητο ότι μία ταινία για να προβληθεί σε δημόσιο χώρο πρέπει να έχει δημιουργηθεί με τεχνικές graffiti, αλλά ούτε ότι μία ταινία που έχει φτιαχτεί με τεχνικές graffiti είναι αποκλειστικό ότι θα προβληθεί σε δημόσιο χώρο, όμως και οι δύο ταινίες αν προβληθούν σε δημόσιο χώρο αποτελούν μία graffiti-ταινία.

Έτσι λοιπόν, όπως η κάμερα του Αστρύκ μπορεί να γίνει στυλό και να γράψει ένα κείμενο, με τον ίδιο τρόπο μια κάμερα μπορεί να χρησιμοποιηθεί σαν σπρέι.

Να γράψει σε μία δημόσια επιφάνεια και αν κάποιος την χρησιμοποιήσει ως τέτοια να ζωγραφίσει/σχεδιάσει την υπογραφή του ή μία έννοια-λέξη-φράση την οποία θέλει να εκφράσει. Πως μπορεί όμως να γίνει κάτι τέτοιο; Ας φανταστούμε ότι όπως μία σημερινή κάμερα μπορεί οποιοσδήποτε να την έχει στο χέρι του και να γράφει κάτι που τον ενδιαφέρει σε ένα δημόσιο χώρο ανα πάσα στιγμή, έτσι ακριβώς έχει τη δυνατότητα να κάνει και με ένα spray, να το έχει στην τσάντα του και όταν επιθυμεί, να το χρησιμοποιήσει για να κάνει ένα tag, να γράψει ένα σύνθημα κ.ο.κ. στο δημόσιο χώρο. Αν συνδυάσουμε τις δύο τεχνικές μπορεί να προκύψει αυτό που αναφέραμε παραπάνω.

Πριν αρχίσουμε όμως να μιλάμε για τον τρόπο που φτιάχνει κάποιος μία ταινία με μία κάμερα σπρέϊ, θα θέλαμε να υπογραμμίσουμε ότι το να μιλάς και να σκέφτεσαι για τον κινηματογράφο μέσα από την ζωγραφική (αν θεωρήσουμε ότι το graffiti είναι ένα είδος ζωγραφικής) είναι κάτι που το συναντά κανείς συχνά.

Ξεκινώντας από το κείμενο του Αστρύκ αντιλαμβανόμαστε τις σκέψεις του για την κάμερα στυλό ως εξής: «Για να φτάσω σε αυτό που θέλω να πω: ο κινηματογράφος –πολύ απλά- γίνεται ένα είδος έκφρασης, ακριβώς όπως έγινε και με τις άλλες τέχνες πριν από αυτόν και συγκεκριμένα με τη ζωγραφική και το μυθιστόρημα[...]γίνεται σιγά σιγά μια γλώσσα.»

Ο Gonzales σχετικά με αυτό το σημείο σχολιάζει: «Παρά την αναφορά του εδώ για τους ζωγράφους, ο πρωταρχικός στόχος του Astruc, η εμφανής αντιστοιχία που θα κάνει μεταξύ της κάμερας και του στυλό, είναι σε συνάρτηση μεταξύ του κινηματογραφιστή και του συγγραφέα (Gonzales 2015). Παρά την επισήμανση και την έμφαση που δίνει ο Gonzales, βάζοντας στην άκρη τον ζωγράφο από τη θεωρία της κάμερας-στυλό, η δική μας άποψη είναι διαφορετική, θεωρούμε ότι η αντιστοιχία κάμερα και στυλό έρχεται σε συνάρτηση με τον κινηματογραφιστή και τον συγγραφέα. Το γεγονός ότι αναφέρει και τις δύο τέχνες, και τη ζωγραφική και τη συγγραφή μας κάνει να πιστεύουμε ότι η τοποθέτηση της ζωγραφικής δεν είναι καθόλου τυχαία στην πρόταση, όμως ο Αστρύκ ανέλυσε το παράδειγμα του συγγραφέα, λόγω της ιδιότητας αυτού ως

τέτοια.

Επιπλέον πολλοί δημιουργοί από εκείνη την περίοδο μέχρι και σήμερα αντιλαμβάνονται ή μιλούν για τον κινηματογράφο χρησιμοποιώντας παραδείγματα από άλλες τέχνες και γλώσσες για να εκφράσουν κάποια σχετική σκέψη τους με τον κινηματογράφο. Στην επόμενη σελίδα ακολουθούν κάποια χαρακτηριστικά παραδείγματα που μας βοήθησαν να δούμε καλύτερα πίσω από την κάμερα ή το στάδιο του μοντάζ.

Ο Antonioni σε μία συνέντευξή του για την ταινία *Red Desert* δηλώνει:

"Δεν είμαι ζωγράφος αλλά ένα σκηνοθέτης που ζωγραφίζει".

Οι Barbash και Taylor γράφουν: "Το στυλ στην κινηματογράφιση, είναι όπως το στυλ στο γράψιμο, αλλάζει με τον καιρό"(1997).

Στο βιβλίο που έγραψε ο Robert Bresson το 1950-1958 με τίτλο *Notes on Cinematography* σε πολλές σελίδες βρίσκουμε αναφορές για τη ζωγραφική για να περιγράψει κάτι σχετικό με την κινηματογραφία. Παραθέτουμε κάποια από αυτά:

- "Να έχεις την ματιά του ζωγράφου. Ο ζωγράφος δημιουργεί με το να κοιτάζει."
- "Μία εικόνα πρέπει να μεταμορφωθεί όταν έρθει σε επαφή με άλλες εικόνες, όπως γίνεται με ένα χρώμα όταν έρχεται σε επαφή με άλλα χρώματα. Ένα μπλε δεν είναι το ίδιο μπλε, δίπλα σε ένα πράσινο, ένα κίτρινο, ένα κόκκινο. Δεν υπάρχει τέχνη χωρίς μεταμόρφωση."
- "Πολλές λήψεις του ίδιου πράγματος, όπως ο ζωγράφος που κάνει διάφορες εικόνες ή σχέδια του ίδιου θέματος και σε κάθε νέα προσπάθεια πλησιάζει προς την ορθότητα."
- "Ο Λεονάρντο συνιστά (στις σημειώσεις του) να σκέφτεσαι σκληρά το τέλος, να σκέφτεσαι κυρίως και πρωτίστως το τέλος. Το τέλος είναι η οθόνη, η οποία είναι μόνο μια επιφάνεια. Τοποθέτησε την ταινία σου στην πραγματικότητα της οθόνης, όπως ένας ζωγράφος τοποθετεί την

εικόνα του στην πραγματικότητα του ίδιου του καμβά όπως τα χρώματα απλώνονται πάνω του και όπως ο γλύπτης τοποθετεί τις φιγούρες του στην πραγματικότητα του μάρμαρου ή του χαλκού.”

Τέλος, ο Κουλέσοφ θέλοντας να εξηγήσει πώς λειτουργούν οι σεκάνς σε μία ταινία παραθέτει:

“Ας πούμε ότι φανταζόμαστε έναν φράκτη δέκα μίλια μήκος. Το πρώτο μισό του φράκτη είναι βαμμένο κόκκινο, το άλλο μισό πράσινο. Ο άνθρωπος που τον έβαψε, επεδίωκε να αντιληφθεί ένας περαστικός την αλλαγή αυτών των δύο χρωμάτων - την αλληλοσυσχέτιση του πράσινου και του κόκκινου-, να κατανοήσει πώς δένονται και πώς διακρίνονται. Φανταστείτε, επίσης, ότι για πέντε μίλια προχωράτε πλάι στο πράσινο χρώμα, σ’ ένα σημείο αλλάζει και για πέντε μίλια προχωράτε κατά μήκος το κόκκινο. Τώρα φανταστείτε ότι ο φράκτης είναι ακόμα μεγαλύτερος, άλλα πέντε μίλια είναι βαμμένα μπλε. Φτάνοντας στο μπλε κομμάτι, θα έχετε ξεχάσει ότι το προηγούμενο ήταν πράσινο, επειδή ξοδέψατε τόσο πολύ χρόνο διακρίνοντας ένα και το αυτό χρώμα. Αν στο φράκτη αυτό άλλαζαν τα χρώματα του κάθε γιάρδα- πράσινο, κόκκινο, μπλε, κόκκινο, μπλε κ.ο.κ. για δεκαπέντε μίλια- θα μπορούσατε να αντιληφθείτε το συγγενικό συσχετισμό αυτών των τριών χρωμάτων σ’όλο το μήκος το φράκτη. Το ίδιο συμβαίνει επίσης στο σινεμά: κατά τη διάρκεια μιας μεγάλης σεκάνς, μιας χρονικά παρατεταμένης εναλλαγής σκηνών, δεν αντιλαμβάνεστε την όλη δόμηση, την όλη οργάνωση του κινηματογραφικού υλικού. Κατά τη διάρκεια μικρών σεκάνς, σύντομων εναλλαγών, οι σχέσεις των ξεχωριστών μερών, η γενική οργάνωσή σας γίνεται εξαιρετικά φανερή. Γίνεται άμεσα κατανοητή” (Κουλέσοφ 2003:12).

Όλες οι παραπάνω περιπτώσεις τόσο σημαντικών δημιουργών της κινηματογραφικής τέχνης μας έδωσαν δύναμη και έμπνευση για να μπορέσουμε να προχωρήσουμε το δικό μας εγχείρημα για να φτιάξουμε μία ταινία με τις τεχνικές που γνωρίζαμε από το graffiti.

3. TO GRAFFITI ΣΑΝ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΜΕ ΣΤΑΔΙΑ, ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΥΣ: Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΤΑΙΝΙΑΣ “LINE 1”

Μέσα από τον συνδυασμό της ιστορίας δημιουργήσαμε μία παράλληλη διαδρομή παρατηρώντας τις εξελίξεις στο χώρο του κινηματογράφου και του graffiti. Πως δηλαδή, από τις εφευρέσεις της κινηματογραφικής κάμερας των Lumiere και την ανακάλυψη του σπρέϊ από τον Ed Seymor φτάσαμε στην πρωτοπορία του Verton, του Flaherty, του Rouch και του De Gioia από τη μία, και στην απλή ιδέα του Cornbread και TAKI 183 να χρησιμοποιήσουν ένα spray για να γράψουν το όνομά τους σε ένα τοίχο από την άλλη. Από εκεί μεταφερόμαστε στις θεωρίες του Astruc για την κάμερα στυλό που άνοιξε τον δρόμο για έναν νέο τρόπο χρήσης του κινηματογραφικού μέσου σε πολλαπλά επίπεδα και την θεωρητική προσέγγιση του Stiegler για τα cultural technics στην κατανόηση του τρόπου μετεξέλιξης των ανθρώπινων τεχνικών και της μνήμης με την εξέλιξη των εργαλείων-μέσων παράλληλα με την ανθρώπινη πορεία. Τέλος, καταλήγουμε στην τεχνική της αμεσότητας και της στιγμιαίας γραφής του παράνομου γκράφιτι που σε συνδυασμό με την τεχνική του κινηματογράφου της παρατήρησης με την εγρήγορση και την οξυδέρκεια της ματιάς στο απρόοπτο, φτάνουμε στην ιδέα της κάμερας σπρέϊ. Αναλογιζόμενοι, λοιπόν, όλα τα παραπάνω και κάνοντας χρήση της κάμερας σπρέϊ, πρόεκυψε το δημιουργικό αποτέλεσμα της ταινίας ντοκιμαντέρ “LINE 1”. Στις επόμενες σελίδες παρουσιάζουμε αναλυτικά τα στάδια δημιουργίας αυτού του φιλικού-graffiti.

3.1 Τα βασικά σημεία της ταινίας

Πριν αρχίσουμε την παρουσίαση και ανάλυση όλων των σταδίων, τεχνικών και αποφάσεων που πάρθηκαν για να γίνει αυτό το εγχείρημα θα δώσουμε κάποια πρώτα στοιχεία που θα μας τοποθετήσουνε μέσα στο έργο.

Αρχικά ο ολοκληρωμένος τίτλος της ταινίας είναι “LINE1, Recurring melodies and sounds”. Το φιλμ γυρίστηκε στην πόλη της Αθήνας το καλοκαίρι του 2016 και συγκεκριμένα στη Γραμμή 1 του μετρό (γνωστή και ως Ηλεκτρικός) και ως επί το πλείστον μέσα στα βαγόνια των τρένων. Η ομάδα της ταινίας

περιορίστηκε στα 3 άτομα. Δύο άτομα έκαναν κάμερα και ήχο και ένα άτομο βοηθητική υποστήριξη, παίρνοντας ως παράδειγμα τις μικρές ομάδες δράσης που είχε η verite σχολή.

Σε παρόμοιο πλαίσιο λειτούργησε η ομάδα και για την επιλογή των εργαλείων βασισμένη στα σύγχρονα εργαλεία της εποχής. Ο εξοπλισμός που χρησιμοποιήθηκε ήταν μία κάμερα τεχνολογίας camcorder και HD ανάλυσης με ευρυγώνιο φακό, σε μορφή 16:9, στα 25fps, με ένα ενσωματωμένο κατευθυντικό μικρόφωνο και επιπλέον μία συσκευή καταγραφής ήχου, υψηλής ποιότητας, ειδικής για την καταγραφή του περιβάλλοντα ήχου. Το μοντάζ έγινε αποκλειστικά στο πρόγραμμα Adobe Premiere CC από τους ίδιους τους κινηματογραφιστές.

Για την υλοποίηση της ταινίας χρειάστηκαν τρεις μήνες αρχειακής έρευνας, μακροχρόνια επιτόπια έρευνα και εντατική επιτόπια έρευνα για ένα μήνα την περίοδο των γυρισμάτων. Έγιναν επαφές, συνεντεύξεις και συμμετοχική παρατήρηση με τέσσερις διαφορετικούς τύπους χρηστών. Συγκεκριμένα, ακολουθήθηκαν, ένας οδηγός τρένου, μία εργαζόμενη που χρησιμοποιούσε το τρένο κάθε πρωί για να πάει στη δουλειά της, ένας νεαρός που χρησιμοποιούσε το τρένο για ψυχαγωγικούς σκοπούς κυρίως βραδινές ώρες και σαββατοκύριακα και τέλος μια οικογένεια Ρουμάνων μουσικών που έπαιζαν μέσα στα βαγόνια του ηλεκτρικού για λόγους επιβίωσης. Όλοι οι παρατηρούμενοι ακολουθήθηκαν σε διάφορες φάσεις για 3 εβδομάδες. Παρ'όλα αυτά η ταινία επικεντρώνεται κυρίως στις εφήμερες σχέσεις που δημιουργούνται μέσα στο τρένο για το λόγο ότι είναι η κυρίαρχη μορφή σχέσης του πεδίου έρευνας. Οι επιβάτες που φιλμογραφούνται δεν έχουν δώσει την έγγραφη άδειά τους για να κινηματογραφηθούν, παρ'όλα αυτά, κατά την διάρκεια της κινηματογράφησης έγιναν ξεκάθαρες οι προθέσεις της κάμερας, η οποία βρισκόταν πάντα σε εμφανές σημείο. Συνήθως οι επιβάτες έδιναν την συγκατάθεση τους με κάποιο χαμόγελο ή μορφασμό. Δεν έγινε χρήση καμίας λήψης από περιπτώσεις που οι κινηματογραφούμενοι έδειξαν να δυσανασχετούν ή δήλωσαν ότι δεν θέλουν να χρησιμοποιηθεί το υλικό στο οποίο έχουν συμπεριληφθεί.

Ο χώρος επιλέχτηκε με το σκεπτικό ότι αν κάποιος θέλει να κάνει το πορτραίτο μιας πόλης-κοινωνίας πρέπει να κυκλοφορήσει, να ταξιδέψει με τα μέσα της για να την ζήσει από μέσα. Εκεί όπου ο χώρος δεν είναι ούτε δημόσιος, αλλά ούτε και ιδιωτικός, εκεί όπου ο ένας πρέπει να συνυπάρξει με τον άλλον, να έρθει σε επαφή με το διαφορετικό, το απρόσμενο και το απρόοπτο. Να συναντήσει όσους γεμίζουν τα βαγόνια και τα λεωφορεία μιας πόλης, να έρθει σε επαφή μαζί τους. Να κυκλοφορήσει διαφορετικές στιγμές, να παρατηρήσει διαφορετικούς τύπους επιβατών ανάλογα με την στάση, τη μέρα και την ώρα. Να αγοράσει εισιτήριο ή να περάσει χωρίς αυτό, να ελεγχτεί ή να εκδιωχτεί.

Ο άξονας του ντοκιμαντέρ έχει χτιστεί με βάση τις διαφορετικές φάσεις του ήχου που καταγράφηκαν ως μοτίβα μέσα στην καθημερινότητα του μέσου που παράγονται από το ίδιο το μέσο και τους επιβάτες του παρόμοιες ώρες και ημέρες μέσα στην εβδομάδα για την περίοδο που έγινε η έρευνα. Δίνεται έμφαση κυρίως στις πρωινές ώρες, εκτός της τελευταίας σεκάνας η οποία τοποθετήθηκε για να κλείσει τον κύκλο της ημέρας χρωματικά και ηχητικά, οπότε θα μπορούσαμε να πούμε ότι υπάρχει για αισθητικούς λόγους και δεν αποτελεί βασικό μέρος της εθνογραφικής έρευνας.

Η ταινία επιδιώκει να αποτυπώσει και να λειτουργήσει ως μία οπτική εθνογραφία του αστικού τοπίου της Αθήνας μέσα από την περίπτωση του Ηλεκτρικού. Εξερευνά τις ρουτίνες και τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα που υπάρχουν μέσα στο εφήμερο και ρευστό περιβάλλον των ΜΜΜ (μέσα μαζικής μεταφοράς), την ποικιλία και τις διαφορετικές κοινωνικές ομάδες χρηστών, καθώς και την συνύπαρξή τους μέσα στο μέσο. Ταυτόχρονα, μπροστά στην κάμερα σκιαγραφούνται πολιτισμικά χαρακτηριστικά των χρηστών και της πόλης της Αθήνας που καθιστούν το έργο κατάλληλο για ακόμη περαιτέρω έρευνα. Η μηχανή ψάχνει και εντοπίζει στιγμές σιωπής, στιγμές που αυτή σπάει και ο χώρος αποκτάει μια άλλη σημασία, στιγμές αμηχανίας, ηχητικού χάους, ακόμη και τον ήχο που παράγει το ίδιο το τρένο μέσα στη πόλη της Αθήνας. Δημιουργείται μια εθνογραφία του ήχου μέσα από ένα οπτικό τρόπο. Η ταινία έχει στηθεί με τέτοιο τρόπο ώστε να προσφέρεται ως πηγή εθνογραφικής έρευνας για μετέπειτα ανάλυση για όσους την παρακολουθήσουν. Το να

παρατηρεί κανείς μια πόλη μέσα από την εμπειρία ενός βαγονιού είναι σαν να φωτογραφίζει μέσα από έναν μάκρο-φακό που του επιτρέπει να δει όσα δεν θα μπορούσε να δει με ένα γυμνό μάτι. Είναι μια ευκαρία για μια καινούρια προσέγγιση της πόλης πίσω από το σκόπευτρο μιας κάμερας.

Για να φτάσει όμως ένα έργο στο στάδιο που περιγράψαμε παραπάνω δημιουργήθηκαν πολλά ερωτήματα που έπρεπε να απαντηθούν και να παρθούν οι ανάλογες αποφάσεις. Ζητήματα θεματολογίας, αισθητικά, τεχνικά και θέματα οργάνωσης. Οργάνωσης των σταδίων, των περιεχομένων, διαχείρισης ανθρώπινων σχέσεων και αμέτρητα άλλα. Η βασική ερώτηση ήταν «ΠΩΣ ΚΑΝΩ ΕΝΑ ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ»; Και μετά ακολουθούσαν πολλές άλλες όπως: Ποια μεθοδολογία θα προσεγγίσει καλύτερα το θέμα; Γιατί να προσεγγιστεί με αυτό τον τρόπο το θέμα; Τί αναδεικνύεται μέσα από την ταινία; Πώς θα δημιουργηθεί μια ροή και ένας άξονας που να παρουσιάζει με αρμονία μία ιστορία;

Για να απαντηθούν όλα αυτά ξεκίνησε η μελέτη της αισθητικής άλλων ταινιών, ο τρόπος προσέγγισης του θέματος και παρουσίασης των χαρακτήρων τους και τις τεχνικές σε διάφορα θέματα όπως η συνέντευξη. Επίσης, έγινε αναζήτηση ταινιών τεκμηρίωσης που μελετούσαν συγκεκριμένα φαινόμενα και κοινωνίες για συγκεκριμένα ζητήματα σχετικά με το πως διαχειρίζονται διάφορα παρόμοια ζητήματα με αυτά της ταινίας *Line 1*. Ωστόσο μόνο αυτά δεν ήταν αρκετά. Το ζητούμενο ήταν να βρεθεί ένας πιο προσωπικός τρόπος προσέγγισης της ταινίας και όχι κάνοντας "bite" (αντιγραφή στυλ/ τρόπου δημιουργίας) από άλλες ταινίες. Πώς θα γινόταν όμως κάτι τέτοιο; Για να βρεθούν απαντήσεις πάνω σε όσα προαναφέρθηκαν έγινε ανάλυση και μελέτη του τρόπου σκέψης, της αισθητικής, της οργάνωσης και των τεχνικών γκραφίτι μέσω της εμπειρίας που υπήρχε.

Έτσι έγινε μία μετάφραση, παρομοίωση και μεταφορά του τρόπου χρήσης του spray και των σταδίων που χρειάζεται για να δημιουργηθεί ένα graffiti - όπως περιγράφηκε στο πρώτο κεφάλαιο - τα οποία λειτούργησαν ως οδηγός για όλα τα επίπεδα της δημιουργίας της ταινίας με μία αναφορά και συνδυασμό με τις θεωρητικές και πρακτικές προσεγγίσεις του κινηματογράφου. Το πρώτο

πράγμα που έπρεπε να αποφασιστεί ήταν ποιά μέθοδος graffiti θα ακολουθηθεί και το επόμενο, και πιο σημαντικό, ποιό θα ήταν το tag ή η λέξη που θα γραφόταν για αυτή την ταινία.

Ο Young περιέγραψε κάποτε για τον κινηματογράφο της παρατήρησης ότι είναι ένα είδος που δεν εγείρει μεγαλεπίβολες αξιώσεις, ούτε από την επιστήμη, ούτε από την τέχνη[...]φίλμ ανεπιτήδευτα, χαμηλότονα[...] αθόρυβα[...] αντί να κάνουν διάλεξη στο κοινό τους δίνουν σημασία στην αίσθηση της βιωματικής εμπειρίας (Grimsaw & Ravetz 2012: 41). Τα λόγια αυτά μας παρέπεμπαν στην μέθοδο του παράνομου graffiti, αθόρυβη που δεν εγείρει μεγαλεπίβολες αξιώσεις με πρωταρχική σημασία την βιωματική εμπειρία της πράξης και των σχέσεων που δημιουργούνται κατά την διάρκεια της πράξης. Η μέθοδος που επιλέχθηκε ήταν αυτή του illegal graffiti writing και έμενε να βρεθεί τί ήταν αυτό που θα γραφτεί με την κάμερα σπρέι πάνω στον τοίχο της προβολής.

3.2 Η επιλογή λέξης-θέματος: “Line 1”

Από την περίοδο που ξεκινάει το σύγχρονο graffiti (1970), οι δημιουργοί graffiti επιλέγαν ένα ψευδώνυμο το οποίο τους χαρακτήριζε/ εξέφραζε και αρχίζαν να το αναπαράγουν στο δημόσιο χώρο με διάφορους τρόπους. Ωστόσο – όπως είδαμε - σε πολλές περιπτώσεις οι graffiti writers ενώ χρησιμοποιούν ένα ψευδώνυμο, πολλές φορές προτιμούν να γράψουν κάτι άλλο στον τοίχο, κάτι που εκφράζει πολιτικές σκέψεις, θέματα από τον περιβάλλοντα χώρο τους, δημιουργικού-προσωπικού περιεχομένου ή όλα αυτά μαζί.

Ο Αβραμίδης το θέτει ως εξής: στην graffiti σκηνή *είσαι ότι γράφεις, τα κομμάτια σου μιλούν για σένα* (2009). Ενώ την ίδια στιγμή οι Barbash και Taylor συμπληρώνουν για το ντοκιμαντέρ: «Το να κάνεις ντοκιμαντέρ είναι μια συνεχής διαδικασία αυτο-εξέτασης και επανεκτίμησης των πραγμάτων[...] μια διακαής επιθυμία να επικοινωνήσουμε τις ιδέες μας για τους ανθρώπους, μια εσωτερική ανάγκη» (Barbash & Taylor 1997).

Και η ιδέα του Astruc για τον κινηματογράφο ως ανεξάρτητη γλώσσα της λογοτεχνίας παρέχει ένα θεωρητικό και ιστορικό δεσμό με ό, τι συμβαίνει

σήμερα, όπως ο κινηματογράφος γίνεται όλο και πιο προσωπικός, μια μορφή οπτικής γραφής[...]Ο Astruc γράφει ότι το μέλλον του κινηματογράφου θα περιστρέφεται γύρω από τον σκηνοθέτη ως δημιουργό, η οποία ήταν μια σημαντική ιδέα πίσω από το γαλλικό Νέο Κύμα (Tames 2010). Με μια γρήγορη ματιά, για παράδειγμα, στα προσωπικά ντοκιμαντέρ όπως το *Ζωή ή θάνατος* (Su Friedrich, 1990), το *Tarnation* (Jonathan Caouette 2003), και το *Sherman March* (Ross McElwee 1986) -αποδεικνύουν πώς ο κινηματογράφος θα μπορούσε κάλλιστα να έχει ξεπεράσει το μυθιστόρημα ως κυρίαρχη αφηγηματική μορφή της νέας γενιάς (Tames 2010).

Συνδυαστικά με όλα τα παραπάνω ο αμερικάνος κριτικός κινηματογράφου Andrew Sarris, θα βασιστεί στις θεωρίες των Alexandre Astruc και Andre Bazin (κινηματογράφος του πραγματικού) για να δημιουργήσει την *Auteur Theory*. Σ' αυτή ο σκηνοθέτης-δημιουργός αποκτά τον κεντρικό ρόλο μέσα στην όλη διαδικασία της δημιουργίας μίας ταινίας. Ο συγγραφέας μπορεί να δημιουργήσει μία ταινία για να εκφράσει τις προσωπικές σκέψεις και συναισθήματα σχετικά με θέματα που τον απασχολούν και για τα οποία θέλει να μιλήσει. Ένας συγγραφέας (auteur) μπορεί να κάνει χρήση της κάμερας, να επεξεργαστεί μια ταινία και γενικότερα να εμπλακεί σε όλα τα στάδια της δημιουργίας για να παρουσιάσει την προσωπική ιδέα του. Επιπλέον, μέρος της κριτικής που δέχτηκε η *Auteur Theory* ήταν ο ρόλος που αποκτούσε ο σκηνοθέτης, του οποίου το όνομα, κατά καιρούς, έγινε πιο σημαντικό από την ίδια την ταινία.

Βασισμένο λοιπόν στον συγγραφέα (auteur), ο οποίος γράφει, χρησιμοποιώντας μια κάμερα αντί για ένα στυλό, μπορούμε αναλόγως να μιλήσουμε για μια κοινωνία προσωπικών αφηγήσεων και βιωμάτων, μία δήλωση της ύπαρξης και της πραγμάτωσης του εαυτού μέσα από ποικίλους τρόπους. Το graffiti ίσως αποτέλεσε ένα από τα πρώτα δείγματα/σημάδια αυτής της κοινωνίας. Από αυτό το χρονικό σημείο και εξής παρατηρείται μία σταδιακή κλιμάκωση τέτοιων πρακτικών.

Για παράδειγμα:

Ο Ross McElwee – ήδη από το 1985 - κέρδισε μια χρηματοδότηση προκειμένου να κάνει μια ταινία για την πορεία του Στρατηγού William Tecumseh Sherman στην πολιτεία της Γεωργίας κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου στις ΗΠΑ. Αυτό όμως που έκανε στο τέλος ήταν μια ταινία για τον ίδιο, τη μοναξιά του και

την αναζήτηση μιας συντρόφου[...]Ο Ross McElwee αφηγείται την ταινία μιλώντας για τα δικά του συναισθήματα και επιθυμίες, σχολιάζοντας την απελπισία που βίωνε (Στάθη 2013-2014).

Θα μπορούσαμε να παρουσιάσουμε την περίπτωση McElwee, ένα προπομπό που φτάνει στο σήμερα, που οι προσωπικές αφηγήσεις και οι προσωπικές ιστορίες είναι στο απόγειο τους. Το facebook είναι ένα ψηφιακό graffiti που ο καθένας προσπαθεί να κάνει αισθητή την παρουσία του σε δημόσιους ψηφιακούς τοίχους, άλλος με ψευδώνυμο και άλλος με το όνομα του.

Μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο μπορούμε να πούμε ότι ιστορικά βιώνουμε τη στιγμή που η πλειονότητα των ατόμων πράττει και φτιάχνει κάτι για να εκφράσει και να απαντήσει πρώτα υπαρξιακές ανησυχίες και σκέψεις και μετά για όλους τους υπόλοιπους. Αυτό δεν είναι ένα είδος graffiti? «Γράφω το όνομα μου» για να δηλώσω την παρουσία μου και την ύπαρξη μου, χαμένος μέσα στον κόσμο της πληροφορίας: «είμαι εδώ, παρατήρησε με, κάνω αυτό, είμαι εκεί κοκ». Υπό αυτό το πλαίσιο και για να επιστρέψουμε στο κόσμο του κινηματογράφου μπορούμε να δεχτούμε ότι ένας σκηνοθέτης φτιάχνει μία ταινία πρώτα για τους δικούς τους προσωπικούς λόγους έκφρασης, εξερεύνησης, ανησυχίας και μετά για όλους τους άλλους. Κάνει ένα graffiti μέσα από μία ταινία και όπως ακούμε συχνά «αυτή η ταινία φέρει την υπογραφή του τάδε σκηνοθέτη». Μία τέτοια λογική δεν δίνει στον κάθε σκηνοθέτη την ιδιότητα του graffiti writer; Δηλαδή ένα έργο στο οποίο ο δημιουργός είναι πιο σημαντικός από την ίδια την ταινία.

Στην περίπτωση της ταινίας LINE 1, το θέμα προκύπτει μέσα από την προσωπική εμπειρία και την μακροχρόνια σχέση των δημιουργών με τη ζωή και πρακτική graffiti πάνω στα τρένα και ειδικότερα της γραμμής ένα του μετρό της Αθήνας. Η ταινία λειτουργεί ως όχημα για να εξερευνηθεί και να παρατηρηθεί μία άλλη πλευρά του μέσου αυτού από μέσα, από την πλευρά των επιβατών, να ανακαλυφθεί μια καινούρια γνωριμία με την πόλη της Αθήνας με τις καθημερινές, και παραγνωρισμένες πλευρές της, φιλτραρισμένη με την ματιά του παρατηρητή, του παρατηρητή πίσω από την κάμερα. Ένα έργο graffiti, μια υπογραφή με ένα άλλο τρόπο. Μέσα από αυτές τις ανάγκες προέκυψε η "LINE 1"

και έπρεπε να αποφασιστεί ποιο θα ήταν το προσχέδιο/σενάριο για αυτό το οπτικοακουστικό graffiti. Ήταν απαραίτητο κάποιο προσχέδιο;

3.3 Το σενάριο ως προσχέδιο και αρχειακή έρευνα

Όταν άρχίζει κανείς graffiti – συνήθως – μαθαίνει να λειτουργεί με προσχέδιο, το οποίο το ακολουθεί πιστά για αυτό που θα κάνει στον τοίχο/τρένο. Αυτό - πολλές φορές - έχει ως αποτέλεσμα να επικεντρώνεται περισσότερο στο σχέδιο του χαρτιού και να βιώνει λιγότερο τη εμπειρία την στιγμή που συμβαίνει. Όσο εξασκείται - κανείς - γνωρίζει τις φόρμες και τους τρόπους που θα αποδώσει τα γράμματα και η λογική του προσχέδιου εγκαταλείπεται. Ο writer γνωρίζει τι θέλει να δημιουργήσει και επικεντρώνεται κυρίως στο βίωμα και το «σκηνικό» που του προσφέρει το κομμάτι χωρίς να είναι απαραίτητο ένα προσχέδιο. Έχει χτίσει μία συγκεκριμένη λογική για να κάνει τα κομμάτια του και ανάλογα με τις συνθήκες και το χώρο που θα δράσει προσαρμόζεται αναλόγως (χρήση χρωμάτων, μέγεθος, στύλ κλπ). Ο Dondi, ένας από τους πρωτεργάτες του graffiti, έλεγε: «Όταν κάνω graffiti για τους άλλους writers, χρησιμοποιώ την τεχνική του wildstyle (δυσανάγνωστο και πολύπλοκο), όταν γράφω για όλους τους υπόλοιπους χρησιμοποιώ απλό Block Style (ευανάγνωστο). Μέσα από έρευνα στο πως προσεγγίζονταν παρόμοια θέματα από άλλους σκηνοθέτες και θεωρητικούς, οι Grimsaw και Ravetz γράφουν:

Το να πραγματεύεσαι τον κόσμο με τη μέθοδο της παρατήρησης σημαίνει να επικεντρώνεις την προσοχή σου στο σώμα και να κινείσαι μαζί και γύρω από τα υποκείμενα σου, επιτρέποντας στο σώμα, είτε βρίσκεσαι σε δράση είτε σε ανάπαυλα, να γίνεται μέρος του φιλικού χώρου. Μια τέτοιου είδους προσέγγιση προϋποθέτει να έρθεις πιο κοντά στα υποκείμενα σου, όχι να κρατήσεις απόσταση από εκείνα[...]να μείνεις “ανοιχτός”, να καλλιεργήσεις σχέσεις εμπιστοσύνης και οικειότητας με τα υποκείμενα σου (Grimsaw & Ravetz 2012: 208). Αυτή η προσέγγιση οδήγησε σε μια περαιτέρω αλλαγή, στην εγκατάλειψη του σεναρίου ή του πλάνου γυρισμάτων. Χωρίς αυτό, η κινηματογράφηση έγινε μια διαδικασία ρευστή, χωρίς καμία εγγύηση για το

τελικό αποτέλεσμα[...]βασισμένη στη βιωματική εμπειρία (Grimsaw & Ravetz 2012: 209).

Ο τρόπος που θα σχεδιαζόταν η ταινία θα προέκυπτε μέσα από συνδιαμόρφωση με τα ίδια τα υποκείμενα, τους επιβάτες του τρένου. Δημιουργήθηκαν μόνο οι βασικές θέσεις σε όσα εξερευνούσε η ταινία και οι φόρμες που θα σχηματίζονταν θα προέκυπταν με τυχαίο τρόπο, άλλωτε απρόσμενες, άλλωτε στερεοτυπικές, η μία κατάσταση θα αλληλοσυμπλήρωνε την άλλη και όλα τα πλάνα μαζί θα δημιουργούσαν την ταινία, επιτόπου στο πεδίο.

3.4 Από την επιλογή χρωμάτων στην επιλογή θεματικών αξόνων: Οι αντιθέσεις, οι κλιμακώσεις και οι παραγόμενες καταστάσεις του ήχου της Γραμμής 1

Ποιοι θα ήταν όμως οι επιβάτες που θα επικεντρωνόταν η ταινία; Θα ήταν επιβάτες και πόσοι θα ήταν αυτοί; Ποια και πόσα θα ήταν τα χρώματα που θα γέμιζε το graffiti για να σχηματιστεί η λέξη που αναπαριστούσε το graffiti *LINE 1*;

Η Janice Rahn αναφέρει ότι σε ένα νόμιμο graffiti (μία μεγάλη τοιχογραφία) γίνεται χρήση 20-40 χρωμάτων (Rahn 2002), ωστόσο στην περίπτωση του παράνομου graffiti δεν ξεπερνιέται ο αριθμός των 3-4 χρωμάτων, για το γέμισμα, γιατί η ρευστή κατάσταση και η πίεση του χρόνου δεν επιτρέπει να γίνει χρήση περισσότερων χρωμάτων.

Το να επιλεγούν 3-4 υποκείμενα που μέσα από την καθημερινότητα τους θα σκιαγράφονταν η καθημερινότητα και η πραγματικότητα του ηλεκτρικού, ήταν μια καλή επιλογή για να γεμίσει η ταινία και να αρχίσει να σχηματίζεται. Ωστόσο, η μελέτη πάνω σε ταινίες με έναν πιο ποιητικό/ ζωγραφικό τρόπο και με πιο αφηρημένη διάσταση στον τρόπο που αντιλαμβάνονταν τα υποκείμενα στην ταινία τους άλλοι δημιουργοί ταινιών, μετέβαλε τον αρχικό σχεδιασμό που αναφέραμε παραπάνω. Ο Χρήστος Κουτσαφτής στην ταινία του *Αγέλαστος Πέτρα*, ένα ντοκιμαντέρ για την Ελευσίνα μέσα από μια αρχαιολογική ματιά, δεν μίλησε για αυτά που ήθελε μέσα από συγκεκριμένα υποκείμενα, αντίθετα, τα

υποκείμενα της ταινίας ήταν οι καταστάσεις γύρω από τους ανθρώπους μαζί με αυτούς και σχηματίζονταν μέσα από κάποια μοτίβα-θεματικές τα οποία αποτελούσαν προσωπικούς προβληματισμούς του σκηνοθέτη.

Σε μία ταινία παρατήρησης των Barbash και Taylor, το *Sweetgrass*, εξελίσσεται μια ιστορία για την διαδρομή κάποιων κοπαδιών προβάτων μιας φάρμας στα βουνά της Μοντάνα. Η ταινία και πάλι δεν επικεντρώνεται σε κάποιο συγκεκριμένο υποκείμενο. Υποκείμενο της ταινίας είναι η ίδια η διαδρομή και οι διαφορετικές φάσεις της.

Μέσα από αυτά τα παραδείγματα και την φύση του χώρου που επιλέχτηκε, δηλαδή ένα μέσο μαζικής μεταφοράς με πολλούς διαφορετικούς επιβάτες που συνεχώς εναλλάσσονται, αποφασίστηκε ότι η επιλογή των υποκειμένων-χρωμάτων θα ήταν η ίδια η γραμμή σε συνδυασμό με τις ιστορίες των επιβατών που κινηματογραφούντουσαν την περίοδο των γυρισμάτων. Μετά από μία επιτόπια έρευνα στο σημείο, το υποκείμενο έγινε ακόμη πιο συγκεκριμένο. Παρατηρήθηκε ότι ένα από τα κύρια στοιχεία της γραμμής ήταν οι παραγόμενοι ήχοι που προέκυπταν σε συνδυασμό με τις αντιθέσεις τους και τις καταστάσεις που δημιουργούσαν. Έτσι, αυτές έγιναν οι βασικές θεματικές μας για να σχηματιστεί μια σύγχρονη εθνογραφία της Αθήνας από τον ήχο που παράγεται μέσα στα βαγόνια του ηλεκτρικού.

3.5 Το “Τσεκάρισμα” του πεδίου, ρουτίνες, συμμετοχική παρατήρηση και το χτίσιμο των σχέσεων

Στο επόμενο στάδιο, το τσεκάρισμα του πεδίου, όπως θα έλεγε ένας γκραφίτας και η συμμετοχική παρατήρηση με το χτίσιμο των σχέσεων, όπως θα έλεγε ένας ανθρωπολόγος ντοκιμαντερίστας, είναι το πιο σημαντικό σημείο πριν ξεκινήσει το βάψιμο ή το γύρισμα.

Όπως είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο, το check στο graffiti χωρίζεται σε δύο φάσεις: σε αυτή πριν το βάψιμο και αυτή κατά τη διάρκεια της δράσης. Το τσεκάρισμα πριν το βάψιμο εξαρτάται πάντα από το σημείο που έχει επιλεγεί

για να γίνει η δράση, είναι η αναγνωριστική πριν την ενέργεια.

Σε περίπτωση που το σημείο έχει «ξανατσεκαριστεί» και το μέρος είναι γνωστό, οι writers κάνουν έναν τυπικό έλεγχο ότι όλα είναι όπως πρέπει, πλησιάζουν και ξεκινάνε το βάψιμο. Όταν η δράση γίνεται σε κάποιο καινούριο σημείο, yard, τότε το τσεκάρισμα μπορεί να διαρκέσει και πολλές ώρες έρευνας. Οι writers προσπαθούν να εξοικειωθούν με τον χώρο, να κατανοήσουν πλήρως το περιβάλλον που βρίσκονται, το σύστημα ασφαλείας, πόσα άτομα υπάρχουν στο χώρο, ποια είναι η αρμοδιότητα τους και γενικώς να καταγράψουν κάθε χρήσιμη λεπτομέρεια. Όσο περισσότερο χρόνο περάσουν, τόσο πιο πολλές και χρήσιμες πληροφορίες θα συλλέξουν για το πεδίο. Όταν καταλάβουν πώς λειτουργεί το σύστημα είναι έτοιμοι να λάβουν δράση. Αυτό το είδος “check” απαιτεί μεγάλη συγκέντρωση και παρατηρητικότητα, γίνεται χρήση όλων των αισθήσεων και όπως αναφέραμε αποτελεί ζωτικής σημασίας κομμάτι της όλης διαδικασίας για να μπορέσουν οι graffiti writers να έχουν το επιθυμητό αποτέλεσμα.

Στην περίπτωση του κινηματογράφου - με την ίδια λογική - μερικοί σκηνοθέτες περνούν χρόνια στον πεδίο πριν από τα γυρίσματα, άλλοι -πάλι- ξεκινάν γυρίσματα με την άφιξή τους στο μέρος. Για παράδειγμα οι MacDougalls συνήθως κάνουν μια μακροπρόθεσμη έρευνα πριν ξεκινήσουν να γυρίζουν για την ταινία, αλλά έχουν πάντα τον εξοπλισμό μαζί τους ως αναπόσπαστο στοιχείο της ταυτότητάς τους ακόμα και αν δεν τραβάνε (Barbash & Taylor 1997).

Η παρατήρηση σημαίνει να αναπτύξεις την ετοιμότητα σου να συλλαμβάνεις το απροσδόκητο. Να είσαι αυθόρμητος, να είσαι ανοιχτός σε ό,τι θεωρείται ασήμαντο καθώς θα μπορούσε να προσδώσει νόημα και βάθος σε μία κατάσταση ή μια προσωπικότητα. Τούτες οι δεξιότητες εξαρτώνται σε μεγάλο βαθμό από την καλλιέργεια των αισθήσεων (Grimsaw & Ravetz 2012: 75).

Έτσι, στην περίπτωση της LINE 1 και των εφήμερων καταστάσεων που επικρατούσαν λόγω της φύσης του τρένου που οι επιβάτες συνεχώς μεταβάλλονται, αποφασίστηκε οι σχέσεις που χτίστηκαν να χρησιμεύσουν μόνο

για σκοπούς κατανόησης των ερευνητικών ενδιαφερόντων της ταινίας. Επιπρόσθετα, επιλέξαμε και οι δικές μας σχέσεις με τους κινηματογραφούμενους να είναι εφήμερες και προσωρινές, όπως είναι και οι σχέσεις στα μέσα μαζικής μεταφοράς. Η προσοχή επικεντρώθηκε κυρίως γύρω από την συμμετοχική παρατήρηση και την καταγραφή όσων αποτελούσαν καθημερινότητα και είχαν μία μορφή επανάληψης, αλλά με διαφορετικούς χρήστες την κάθε φορά.

Ταυτόχρονα, η παρατήρηση προϋποθέτει την ανάπτυξη συμπληρωματικών διεξοτήτων και την ικανότητα να διακρίνεις πότε πρέπει να αρχίζεις να κινηματογραφείς και πότε να σταματάς. Σε ποιο σημείο πρέπει να καθίσεις, πού να στρέψεις την κάμερα, πότε να την κινήσεις, πότε να κάνεις ζουμ και πότε να μιλήσεις (Grimsaw & Ravetz 2012: 209).

3.6 Γέμισμα-Γύρισμα, ρευστές φόρμες και η δύναμη του απρόβλεπτου

Για ένα σκηνοθέτη, σύμφωνα με το επιχείρημα του Truffaut, είναι κατά τη διάρκεια της διαδικασίας της παραγωγής που μια ταινία δημιουργείται/ σχηματίζεται. Ή, τουλάχιστον, το στάδιο των γυρισμάτων θα πρέπει να θεωρηθεί ως η πραγματική αφετηρία της κινηματογραφικής γραφής (Gonzales 2015).

Αμέτρητες αποφάσεις σχετικά με το που πρέπει να σταθούν, πώς να κινηματογραφήσουν, πότε να κινηματογραφήσουν, πότε να σταματήσουν να κινηματογραφούν και - το πλέον σημαντικό- πότε να *μη* σταματήσουν. Αυτές οι αποφάσεις δεν μπορούσαν να ληφθούν εκ των προτέρων, λαμβάνονταν σταδιακά, κατά το γύρισμα μέσα από την αυθόρμητη αντίδραση σε ό,τι εκτυλίσσεται λεπτό το λεπτό[...]Αυτή η διαδικασία απαιτούσε[...]τη χρήση ηχητικού και οπτικού υλικού ως μέσου απεικόνισης μιας δημιουργίας και όχι ως προϋπάρχουσας ιδέας. Έπρεπε να ανακαλύψεις τη φόρμα και όχι να ορίσεις το διάγραμμα μιας ταινίας (Grimsaw & Ravetz 2012: 212)

Μία παρόμοια συνθήκη ισχύει και στον κόσμο του graffiti. Τη στιγμή της έναρξης του βαψίματος και του γεμίσματος ο δημιουργός βρίσκεται σε εγρήγορση και υπερένταση για να μπορεί να έχει σε έλεγχο την κατάσταση, να

τσεκάρει για τυχόν απρόοπτα, ενώ προσπαθεί ταυτόχρονα να δημιουργήσει το σχέδιο που έχει στο μυαλό του. Όταν ξεκινάει το γέμισμα με ένα χρώμα αρχίζουν να δημιουργούνται τυχαίες φόρμες που προκύπτουν με αυθόρμητο τρόπο, στόχος είναι να υπάρξει μια οργανική ενότητα μεταξύ των χρωματικών φορμών που σχηματίζουν τα γράμματα και από εκεί η λέξη να αποκτήσει σχήμα. Με τον ίδιο τρόπο οι Di Gioia και Hancock προσπάθησαν να σεβαστούν την οργανική ενότητα των σκηνών για να συνάδει με τις τεχνικές που ακολούθησαν στο γύρισμα[...]Οι δημιουργοί προσπάθησαν να σεβαστούν την οργανική ενότητα των σκηνών (Grimsaw & Ravetz 2012: 133).

Το γέμισμα είναι μια διαδικασία μέσα από την οποία σχηματίζεται το graffiti και δημιουργείται η λέξη που γράφει ο εκάστοτε δημιουργός. Είναι μία πολύ ρευστή διαδικασία όπου το ένα σημείο διαμορφώνει το άλλο και υπάρχει μια δυναμική σχέση μεταξύ των φορμών που διαγράφονται. Το ολοκληρωμένο έργο είναι το προϊόν αυτής της υπό συνεχή διαμόρφωση διαδικασίας (Grimsaw & Ravetz 2012: 309). Επιπλέον, για το γκράφιτι τα χρώματα και οι τυχαίες μορφές που προκύπτουν δίνουν την τελική μορφή του έργου, δεν υπάρχουν μόνο για να γεμίσουν με χρώμα τα περιγράμματα, αλλά παίζουν καθοριστικό ρόλο στο έργο που θα προκύψει. Με αντίστοιχο τρόπο λειτούργησε και η διαμόρφωση του υλικού με τους κινηματογραφούμενους μέσα στο τρένο, οι ιστορίες της κάθε περίπτωσης θα έρχονταν να σταθούν δίπλα σε μια άλλη κατάσταση και να δημιουργηθεί ένα πλάνο, μια σεκάνς και η ταινία ολόκληρη.

Ο Young γράφει σχετικά με τον κινηματογράφο της παρατήρησης:

Ήταν το θέμα της οικοδόμησης των σχέσεων των σκηνοθετών του χώρου με τα υποκείμενα και το κοινό τους[...]Αντί να περιορίζονται από τη συμβατική ιεράρχηση που χτίζεται γύρω από την αποδοχή της εξουσίας του σκηνοθέτη, υπήρχε πλέον μια διάθεση παραχώρησης του ελέγχου της ταινίας – παράδοσης της σε μία ρευστή διαδικασία που διαμορφώνεται μέσα από τις παρεμβάσεις των υποκειμένων, την παρεμβολή του απρόσμενου ή του απρόβλεπτου[...]Η ιδιοσυστασία και η ποιότητα των σχέσεων θεωρούνταν κομμάτι του ίδιου του έργου και ενσωματώνονταν σε αυτό ως θεμελιώδες μέρος της διαδικασίας (Grimsaw & Ravetz 2012: 43).

Ταυτόχρονα η κάμερα ερευνά ενεργά ό,τι συμβαίνει γύρω της. Χωρίς να περιορίζονται από ένα τριπόδι, τα πλάνα είναι ρευστά και ανοιχτά, ενδεικτικά μιας βιωματικής προσέγγισης της διαδικασίας, όπως και με το graffiti: μια ανοιχτή διαδικασία που αποκτά σημασία από όλα τα στάδια της δημιουργίας. Δεν είναι πρόβλημα αν κάποιο σημείο δεν γεμιστεί με τέλειο τρόπο ή αν σε κάποιο σημείο το spray στάξει. Όλες αυτές οι περιστασιακές ατέλειες στο graffiti όπως και στην κινηματογράφηση χρησιμεύουν για να υπενθυμίσουν στο θεατή πως η τεχνολογία χρησιμοποιείται ως μέρος μιας διαδικασίας που εκτυλίσσεται σε μια ανθρώπινη κλίμακα και όχι ως σημείο για να κριθεί ο δημιουργός από αυτό για το τελικό αποτέλεσμα.

3.7 Τα περιγράμματα και το μοντάζ: η γέννηση του έργου

Οι μελέτες του Sandall και του Young υπογράμισαν τη σημασία που έχουν για τον Κινηματογράφο της Παρατήρησης η συνέχεια μέσα στο πλάνο[...]ανάμεσα στο γύρισμα και το μοντάζ (Grimsaw & Ravetz 2012: 44). Αυτή η διαδικασία είναι το πιο σημαντικό μέρος, για την τελική μορφή που θα έχει το style του κομματιού (Κατσίδα 2010). Είναι η διαδικασία που δημιουργεί συνέχεια και ενότητα στο σχέδιο. Πρόκειται πραγματικά για το τελευταίο πράγμα που κάνουμε (Rahn 2002, 133).

Το μοντάζ στόχευε στη διατήρηση της αίσθησης του χρόνου που αφιερώθηκε στα υποκείμενα[...]Διαμορφώνοντας, όμως, το υλικό και την ερμηνεία κατ'αυτό τον τρόπο, στόχος του μοντέρ ήταν να μην υποκύψει στη βεβαιότητα και να μην περιορίσει το νόημα (Grimsaw & Ravetz 2012: 211). Οι κινηματογραφιστές θέλουν να αναδείξουν σχέσεις και συνάφειες και να δημιουργήσουν ένα χώρο εξερεύνησης.

Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι το στάδιο του μοντάζ είναι τα περιγράμματα στο graffiti. Πρέπει να υπάρχει συνέχεια μεταξύ των χρωμάτων και των φορμών που δημιουργήθηκαν στο γέμισμα, ώστε όταν θα μπει το περίγραμμα να μπορέσει να κόψει τα χρώματα στο σημείο που αναμειγνύονται και με μια οργανική συνέχεια να σχηματιστεί η λέξη. Ανάλογα με το σχέδιο, ο τρόπος που μπαίνει το outline

διαφέρει, ωστόσο είναι σημαντικό να δίνει το βασικό σχηματισμό στη φόρμα που περιγράφει χωρίς να έχει απόλυτα και αυστηρά όρια στο που ξεκινάει και που τελειώνει.

Ως εκ τούτου, ο θεατής πρέπει να μάθει να είναι ασυνήθιστα προσηλωμένος σε αυτό που παρακολουθεί, στην ανταλλαγή ενός βλέμματος, σε μια χειρονομία, μια παύση, μια κίνηση της κάμερας (Grimshaw & Ravetz 2012: 213). Κάθε πλάνο είναι φορέας νοήματος στο μέτρο που συναρθρώνεται με τα άλλα πλάνα. Αν αποκοπεί από τα συμφραζόμενά του δεν έχει κανένα νόημα από μόνο του, αλλά στο πλαίσιο της σχέσης που εγκαθιδρύεται ανάμεσα σε αυτό και στα άλλα, μετατρέπεται σε κάτι που εκφράζει το σύνολο.

Η σύνταξη μιας ταινίας θα μπορούσε να θεωρηθεί μεταφορικό εγχείρημα παραγωγής νοήματος από τον άνθρωπο στο πλαίσιο της κοινωνικής δυναμικής την οποία εκφράζει και στην οποία επενεργεί με την δράση του. Με το μεσοδιάστημα η κίνηση ανάμεσα στις εικόνες υποδεικνύει την διαδρομή προς την έννοια της αποκεκαλυμμένης πραγματικότητας που προτείνεται στο θεατή. Είναι το πέρασμα ανάμεσα στους τόπους και τους χρόνους, οι συσχετισμοί ανάμεσα στον χώρο και την διάρκεια, εκείνο που υπερβαίνει την απλή αναπαράσταση, η αναγκαία και ανέφικτη υπέρβαση μεταξύ συνέχειας και ασυνέχειας, πράγμα βασικό για τον κινηματογράφο και για το graffiti (Τζερμπή 2010).

3.8 Υπογραφή, Slogan-Quote, Dedications και Credits

Στο τελικό στάδιο της δημιουργίας, το κομμάτι graffiti υπογράφεται με το tag-υπογραφή του καλλιτέχνη και συνήθως αφιερώνεται σε όσους συνέβαλλαν για τη δημιουργία αυτού (τσιλιαδόρος, crew κλπ). Με έναν αντίστοιχο τρόπο στον κινηματογράφο υπάρχουν τα credits, εκεί γράφονται όλοι οι συντελεστές μίας ταινίας και αποτελεί μία από τις πιο σημαντικές διαδικασίες γιατί εκφράζει την ευγνωμοσύνη και το σεβασμό σε όσους βοήθησαν.

Πέρα από τα credits στην δική μας περίπτωση αντιστοιχούμε την πρακτική που

έχουν υιοθετήσει πολλοί graffiti writers και γράφουν μία έκφραση ή μία σκέψη που προσδιορίζει το κομμάτι. Ίσως μια προσπάθεια επικοινωνίας με τους τυχαίους παρατηρητές του δρόμου.

Το “Recurring melodies and sounds” έχει αυτή την χρήση της φράσης για να επικοινωνήσει και να τονίσει την σημαντικότητα του ήχου στο έργο. Κάτι σαν υπότιτλος που δίνει κάποια επιπλέον στοιχεία.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η παρούσα εργασία ολοκληρώνεται με την πραγματοποίηση της ταινίας “LINE1”. Ωστόσο, αυτό αποτελεί την αρχή για μια νέα πραγματικότητα. Την πραγματικότητα της χρήσης των ταινιών σαν πραγματικά graffiti, με την έννοια της άμεσης-αδιαμεσολάβητης φύσης των έργων αυτών. Με πιο απλά λόγια, μεταξύ δημιουργού και θεατή δεν παρεμβάλλεται τίποτα και κανένας. Δεν χρειάζεται να πας κάπου συγκεκριμένα για να τα δεις, ούτε χρειάζεται να πληρώσεις. Είναι εκεί για όλους και για κανένα. Όπως οι τοίχοι των πόλεων γίνονται ένας καμβάς μιας εντόπιας πολιτισμικής παραγωγής που δίνει τη δυνατότητα για την προβολή εναλλακτικών τρόπων σύλληψης, φαντασίωσης, χαρτογράφησης, χρήσης, διαμεσολάβησης και δημιουργίας του αστικού χώρου (Iveson, 2010: 26, 30), έτσι οι τοίχοι των πόλεων μπορούν να αποτελέσουν το πανί προβολής. Ο τοίχος ο ίδιος σε μία τέτοια περίπτωση μπορεί να αποτελέσει το μήνυμα. Με τον τρόπο αυτό αν φανταστούμε ένα cinema σαν graffiti ή καλύτερα ένα Cinema Graffiti, η παρουσία του στον αστικό χώρο μπορεί να θεωρηθεί σαν μια μορφή αντίστασης (πολιτική πράξη) ενάντια στις αρχές που ο Φουκώ ανέφερε ως «δράση για άλλες δράσεις», «καθοδήγηση άλλων να κατευθύνουν τους εαυτούς τους» (Dąbrowski 2011: 204).

Ωστόσο, δεν θα μπορούσε να κλείσει αυτή εργασία παρά μόνο με μια αναφορά στον Αστρύκ, ο οποίος συνέβαλε με το έργο του να οραματιστούμε και να γράψουμε όλα αυτά που υπάρχουν σε αυτό το έργο. Η ισχύς του άρθρου του Astruc έχει σχέση με την πολεμική δύναμη, όχι με την πνευματική αυστηρότητα της. Εφόσον βρέθηκε χρόνος και χώρος για αυτό το 1948, υπάρχει χρόνος και χώρος και στο 2016, στην εποχή του graffiti, του ψηφιακού κόσμου και του διαδικτύου. Αυτό που χρειαζόμαστε, περισσότερο από ποτέ, είναι άτομα που δεν αποδέχονται παθητικά τις τεχνολογίες της εποχής τους, αλλά μέσα από το έργο τους επεκτείνουν τις δυνατότητές τους και επαναπροσδιορίζουν τις χρήσεις και τις σχέσεις μεταξύ μέσων και υποκειμένων.

Με αυτό κατά νου, και ως τελικό φόρο τιμής στο Astruc κλείνουμε με τον ίδιο τρόπο που τελείωσε το κομμάτι του 68 χρόνια πριν: «Ο κινηματογράφος δεν μπορεί παρά να αναπτυχθεί. Είναι μια τέχνη που δεν μπορούν να υπάρχει

κοιτάζοντας πίσω στο παρελθόν [...] Ήδη έχει το βλέμμα στραμμένο στο μέλλον για το μέλλον. Στον κινηματογράφο, όπως και αλλού, είναι το μόνο πράγμα που έχει σημασία».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνική Βιβλιογραφία

Αβραμίδης,Κ. (2009), *Η Graffiti υποκοουλτούρα: η σημασία του χώρου στο δόμο προς τη φήμη*, Αθήνα, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, σχολή αρχιτεκτόνων μηχανικών

Διαθέσιμο στο:

https://www.google.gr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwi40Yalvb3QAhVqJ8AKHW-eDaQQFggYMAA&url=http%3A%2F%2Fcourses.arch.ntua.gr%2Ffsr%2F130060%2Favramidis_thesis_NTUA.pdf&usg=AFQjCNEpLWMwCT5xe2dCo0AoCV-cc7qcig&sig2=eSWVdTPBnARWBHhRPF_E-g&bvm=bv.139782543,d.ZGg

Ανάκτηση: 07/09/2016

Βαλούκος, Σ., (2003) *Ιστορία του κινηματογράφου* Αθήνα: Εκδόσεις Αιγόκερως

Γκουζιώτης, Δ., 2005, *Το ντοκιμαντέρ*, Αθήνα: εκδόσεις Αιγόκερως

Grimshaw, A., Ravetz, A., (2012), *Ο κινηματογράφος της παρατήρησης: Ανθρωπολογία, κινηματογράφος και η εξερεύνηση της κοινωνικής ζωής*, Αθήνα: Πόλις

Ζαϊμάκης, Γ., *Η ετερογλωσσία του γκράφιτι στην ποιοτική έρευνα: Μεθοδολογικές διασταυρώσεις σε ανοίκειους κοινωνικούς κόσμους* Διαθέσιμο στο:

https://www.academia.edu/1972323/%CE%97_%CE%B5%CF%84%CE%B5%CF%81%CE%BF%CE%B3%CE%BB%CF%89%CF%83%CF%83%CE%AF%CE%B1_%CF%84%CE%BF%CF%85_%CE%B3%CE%BA%CF%81%CE%AC%CF%86%CE%B9%CF%84%CE%B9_%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD_%CF%80%CE%BF%CE%B9%CE%BF%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AE_%CE%AD%CF%81%CE%B5%CF%85%CE%BD%CE%B1_%CE%9C%CE%B5%CE%B8%CE%BF%CE%B4%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%B9%CE%BA%CE%AD%CF%82_%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%B1%CF%85%CF%81%CF%8E%CF%83%CE%B5%CE%B9%CF%82_%CF%83%CE%B5_%CE%B1%CE%BD%CE%BF%CE%AF%CE%BA%CE%B5%CE%B9%CE%BF%CF%85%CF%82_%CE%BA%CE%BF%CE%B9%CE%BD%CF%89%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%8D%CF%82_%CE%BA%CF%8C%CF%83%CE%BC%CE%BF%CF%85%CF%82

Ανάκτηση: 10/09/2016

Κακλαμανίδου, Δ., (2009), *Το πολιτικό ντοκιμαντέρ του Michael Moore: “Απολαμβάνουμε την μη-μυθοπλασία, αλλά ζούμε σε μυθοπλαστικούς καιρούς”* στο Ειρήνη Στάθη και Γιάννης Σκοπετεάς (επιμ.), *Ντοκιμαντέρ μια άλλη πραγματικότητα: Θεωρητικά κείμενα για την ταυτότητα του ντοκιμαντέρ στον 21^ο αιώνα*. Αθήνα: Αιγόκερως, 120-137

Κατσίδα, Δ., (2010), *Το graffiti ως πολιτισμικό στοιχείο. Κοινωνικές αναπαραστάσεις των δημιουργών και σημειολογία των έργων τους*, Αθήνα, Πάντειο Πανεπιστήμιο κοινωνικών και πολιτικών επιστημών, τμήμα κοινωνιολογίας, τομέας νεοελληνικής κοινωνίας

Διαθέσιμο στο: <http://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/22472>

Ανάκτηση: 14/09/2016

Κρητικού, Μ., (2009), *Ο ρόλος του σεναρίου στο ντοκιμαντέρ ή το “σενάριο της πραγματικότητας”* στο Ειρήνη Στάθη και Γιάννης Σκοπετέας (επιμ.), *Ντοκιμαντέρ μια άλλη πραγματικότητα: Θεωρητικά κείμενα για την ταυτότητα του ντοκιμαντέρ στον 21^ο αιώνα*. Αθήνα: Αιγόκερως, 74-93

Κουλέσοφ, Λ συγγραφέα άρθρου, 2003, *Το μοντάζ ως το θεμέλιο της κινηματογραφίας*, Μπαμπασάκης, Τσακνάκης (επιμ.), *Το μοντάζ*, Αθήνα: Αιγόκερως, σ.σ. 7-21

Νικολακάκης, Γ., (2009), *Όροι, προϋποθέσεις και όρια του ντοκιμαντέρ σε ένα μεταβαλλόμενο κοινωνικό και πολιτισμικό τοπίο* στο Ειρήνη Στάθη και Γιάννης Σκοπετέας (επιμ.), *Ντοκιμαντέρ μια άλλη πραγματικότητα: Θεωρητικά κείμενα για την ταυτότητα του ντοκιμαντέρ στον 21^ο αιώνα*. Αθήνα: Αιγόκερως, 94-100.

Σαντούλ, Ζ., (1985), *Το ντοκιμαντέρ: Από τον Βερτόφ στον Ρους, Κάμερα-μάτι και κάμερα- στυλό*, Αθήνα: Αιγόκερως

Στάθη, Ε., (2005), *Η γέννηση του Εθνογραφικού Φιλμ* [Πανεπιστημιακές Σημειώσεις], Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας, Μάθημα: “ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ Θεωρία και Πράξη”, Χειμερινό Εξάμηνο 2014-2015, Μυτιλήνη

Στάθη, Ε., *Η Ιστορική Εξέλιξη των Ταινιών: Ταινίες Ντοκιμαντέρ και Μη Μυθοπλασίας* [Πανεπιστημιακές Σημειώσεις], Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας, Μάθημα: “ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ Θεωρία και Πράξη”, Χειμερινό Εξάμηνο 2014-2015, Μυτιλήνη

Στεφανή, Ε., (2015), *Δέκα κείμενα για το ντοκιμαντέρ*, Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη

Τζερμπή Κ., (2010), *Σχεδίαση ανθρωπολογικού ντοκιμαντέρ με τη μέθοδο των σχεδιασμάτων*, Ερμούπολη: Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Τμήμα μηχανικών σχεδίασης προϊόντων και συστημάτων

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

Astruc, A., (1948), *The Birth of a New Avant-Garde: La Camera-Stylo*, in *The New Wave*, ed. Peter Graham. Trans. from *Ecran Français* 144, March, σ. σ. 19-23

Barbash, I. & Taylor, L.,(1997), *Cross-cultural filmmaking: A handbook for making documentary and ethnographic films and videos*, Berkeley: University of California Press

Bates, L., (2014), *Bombing, tagging, writing: an analysis of the significance of graffiti and street art*, University of Pennsylvania, Philadelphia, PA. Available on http://repository.upenn.edu/hp_theses/570/ Accessed 02/09/2016

- Bolter, J.D. & Grusin, R., (2000) "Remediation: Understanding New Media", MIT Press Available on https://monoskop.org/images/a/ae/Bolter_Jay_David_Grusin_Richard_Remediation_Understanding_New_Media_low_quality.pdf Accessed 08/09/2016
- Bresson, R., (1950-1958), *Notes on cinematography*, New York:Urizen
- Bruchn, S., *A Concert of Paintings : "Musical Ekphrasis " in the Twentieth Century*, available on <http://www.eunomios.org/contrib/bruhn1/bruhn1.html> accessed 24/09/2016
- Chalfant, H., (1987), *Spray can art*, London: Thames and Hudson.
- Chmlelewska, E. (2007), Framing [Con]text: Graffiti and place. *Space and Culture, University of Edinburgh*. Available on <http://sac.sagepub.com/content/10/2/145> Accessed 13/09/2016
- Cowie, E., (2011), *Recording reality, desiring the real*, Minneapolis, University of Minnesota Press
- Dabrowski, J., "The medium is the message"- graffiti writing as MacLuahn's medium Available on https://www.academia.edu/9739921/The_medium_is_the_message_.Graffiti_writing_as_McLuhans_medium accessed 11/09/2016
- Ganz, N. (2004), *Graffiti World*, Λογδίο: Thames & Hudson.
- Greenbaum, H., Rubinstein, D.,(2011) "The origin of spray paint", *The New York Times Magazine*, November 2011 Available on <http://www.nytimes.com/2011/11/06/magazine/who-made-spray-paint.html> Accessed 24/09/2016
- Horowitz, C.,(1979), *Portait of the Artisti as a young Vandal: the Aethetics of Paint Graffiti*, *The Journal of american culture*, Volume 2, Issue 3, Fall σ. σ. 376–391
- Kohl, H., (1969), "Names graffiti and culture", *The urban review*, Volume 3, Issue 5, April, pp 24–38
- Macho, T., (2008) "Second-Order Animals: Cultural Techniques of Identity and Identification", Orig. in German, σ. σ. 30-47
- Macdonald, N., (2001), *The graffiti subculture: Youth, masculinity, and identity in London and New York*, Palgrave Macmillan, UK
- MacKenzie S., (2014) *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*, University of California Press,
- McKnight, S. (2007), *Cry of the city part 1: The legend of Cornbread [Motion picture]*. United States: Cinema Alliance
- Olmert, M., (1996), *Milton's Teeth and Ovid's Umbrella: Curiouser & Curiouser Adventures in History*, New York : Simon & Schuster

Rahn, J., (2002), *Painting without permission: Hip-hop graffiti subculture*, London: Bergin & Garvey

Sørenssen, B., (2008) *Digital video and Alexandre Astruc's caméra-stylo: the new avant-garde in documentary realized?*, *Studies in Documentary* Volume 2, issue:1, σ. σ. 47-59

Stiegler, B. (2010) 'The Industrial Exteriorization of Memory' in W.J.T. Mitchell and Mark B.N. Hansen (eds), *Critical Terms for Media Studies* Chicago, IL: University of Chicago Press

Straumann, B., (2015) "Adaptation – Remediation - Transmediality." *Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Ed. Gabriele Rippl. *Handbooks of English and American Studies: Text and Theory*. Berlin: De Gruyter, σ. σ. 249-267.

Whipps, H. (2008), How 'Kilroy was here' changed the world. *Live Science*. Available on <http://www.livescience.com/7577-kilroy-changed-world.html>.

White, A., (2014), "From primitive to integral: the evolution of graffiti art", *Journal of conscious evolution*, Issue 11

ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ

Monoskop, *Cultural Technics*, ανακτήθηκε 27/ 09/16 από: https://monoskop.org/Cultural_techniques

Wikipedia, *Auteur theory*, ανακτήθηκε 26/9/2016 από: https://en.wikipedia.org/wiki/Auteur_theory

Wikipedia, *Glossary of graffiti*, ανακτήθηκε 12/9/2016 από: https://en.wikipedia.org/wiki/Glossary_of_graffiti

Gonzales, S., (2015) Thinking with the Camera, from Astruc to Stiegler, ανακτήθηκε 24/09/2016 από: <http://www.lolajournal.com/6/camera.html>

Karin Wenz (2002) *Transmedialization: An interart transfer*, ανακτήθηκε 22/09/2016 από: <http://www.netzliteratur.net/wenz/trans.htm>

Tames, D., (2010) *Cinema will eventually become a flexible means of writing* ανακτήθηκε 10/03/2016 από: <http://kino-eye.com/2010/11/22/alexandre-astruc-camera-stylo/>

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

- Αγέλαστος Πέτρα* (Φίλιππος Κουτσαφτής, 2000)
- Αθήναι* (Εύα Στεφανή, 1995)
- À Propos de Nice* (Jean Vigo, 1930)
- Bicycle Thieves* (Vittorio De Sica, 1948)
- Blunden Harbour* (Robert Gardner, 1951)
- Chronicle of a Summer* (Jean Rouch & Edgar Morin, 1961)
- Delhi Durbar* (Gaumont British Picture Corporation, 1912)
- El camino de Esmirna* (Pere Alberó, 2008)
- Employees leaving the Lumière Factory* (Louis Lumière, 1895)
- Forest of Bliss* (Robert Gardner, 1986)
- Fuocoammare* (Gianfranco Rosi, 2016)
- Gandhi's Children* (David MacDougall, 2008)
- Grey Gardens* (Maysles Brothers, 1975)
- Lampedusa In Winter* (Jakob Brossmann, 2015)
- Le Voyage dans la lune* (Georges Méliès, 1902)
- Leviathan* (Lucien Castaing-Taylor & Verena Paravel, 2012)
- Man with a Movie Camera* (Dziga Vertov, 1929)
- Moana* (Frances H. Flaherty & Robert J. Flaherty, 1926)
- Mr Copperthwaite - A life in the maine woods* (Anna Grimshaw, 2012)
- Nanook of the North* (Rober Flaherty, 1922)
- News from Home* (Chantal Akerman, 1977)
- Pescherecci* (Vittorio De Seta, 1958)
- Primary* (Robert Drew, 1960)
- Red Desert* (Michelangelo Antonioni, 1964)
- Rome, Open City* (Roberto Rossellini, 1945)
- Salesman* (Maysles Brothers, 1968)
- Sans Soleil* (Chris Marker, 1983)
- Sherman's March* (Ross McElwee, 1985)

Sink or Swim (Su Friedrich, 1990)

Sweetgrass (Ilisa Barbash & Lucien Castaing-Taylor, 2009)

Tarnation (Jonathan Caouette, 2003)

The Great Train Robbery (Edwin Porter, 1903)

The Undying story of Captain Scott (Robert Falcon Scott, 1913)

Titicut Folies (Frederik Wiseman, 1967)

Two Years at Sea (Ben Rivers, 2011)