



Η απεδαφικοποίηση της αισθητικής εμπειρίας

Το έργο τέχνης στη μετα-κορωνοϊό εποχή



γράφουν η ΗΡΩ ΜΑΝΔΗΛΑΡΑ* και ΣΠΥΡΟΣ ΠΟΤΑΜΙΑΣ**

Τα μέτρα απαγόρευσης της κυκλοφορίας της περασμένης άνοιξης επιτάχυναν σε τέτοιο βαθμό τις προεικονιζόμενες, εξαιτίας της ανάπτυξης της ψηφιακής τεχνολογίας, τάσεις αλλαγής του τρόπου διανομής και πρόσληψης των έργων τέχνης, που θα μπορούσαμε «να μιλάμε με όρους πριν και μετά από αυτή την κρίσιμη σημασίας στιγμή»¹. Το παρόν, λοιπόν, άρθρο προσπαθεί να σκιαγραφήσει αυτή την εν εξελίξει κρίσιμη αλλαγή, στην οποία υπόκειται ο κόσμος της τέχνης, όχι όμως από τη σκοπιά της αισθητικο-καλλιτεχνικής αξιολόγησης των έργων που δημιουργούνται εξολοκλήρου με ψηφιακά μέσα, αλλά από εκείνη που ορίζει η διάσημη θέση του Μ. ΜακΛούαν (M. McLuhan): «*Το μέσο είναι το μήνυμα*», από εκείνη, δηλαδή, των συνεπειών που επιφέρει το μέσο, η ψηφιακή τηλεμετάδοση έργων τέχνης, που εκ γενετής προϋποθέτουν τη φυσική παρουσία του κοινού, στην αισθητική εμπειρία του σύγχρονου ανθρώπου.

Ι. Από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και μέσω των πειραματισμών της Καταστασιακής Διεθνούς, των καλλιτεχνών

της εννοιολογικής τέχνης και των επιτελεστικών πρακτικών (happenings, performance, σωματική τέχνη κ.ο.κ.), συντελείται σταδιακά μια απούλοποίηση

* Διδάσκουσα ΑΣΚΤ

** Διδάκτωρ Παντείου Πανεπιστημίου,
συνθέτης

1. Φ. Μόρις (F. Morris), διευθύντρια της Tate Modern, όπως αναφέρεται στο Μηλιάρωση-Βαρβιτσιώτη, 2020: 2.

του έργου τέχνης, μια «μετάβαση από το αντικείμενο στην “άυλη” καλλιτεχνική πράξη» (Δασκαλοθανάσης, 2006: 10), μια αποσύνδεση του έργου τέχνης από ένα συγκεκριμένο, καλλιτεχνικά επεξεργασμένο στο πλαίσιο μιας ορισμένης τεχνολογίας και παράδοσης, αντικείμενο, χάριν μιας πληθώρας δράσεων και βραχύβιων συμβάντων, τα οποία είναι αυτά που συνιστούν πλέον το καλλιτεχνικό έργο. Ως εκ τούτου, διαμορφώνεται ένα άμορφο, άυλο, εφήμερο και ευμετάβλητο έργο τέχνης, το οποίο «βρίσκεται πέρα από το αντικείμενο» (Heinich, 2015: 97) και τα υλικά όριά του, το οποίο αναδεικνύει και αποδίδει σημασία αποκλειστικά στην πρόθεση και τη δράση του καλλιτέχνη και όχι στον τρόπο που αυτά εκφράζονται και αποκρυσταλλώνονται στη μορφή ενός καλλιτεχνικού αντικειμένου, το οποίο αναφέρεται εξολοκλήρου στον σκοπό και τη διαδικασία της σύλληψής του, όπως και στις ερμηνείες που αφορούνται από αυτό, καθώς «η έννοια του έργου είναι το έργο» (Walravens όπως αναφέρεται στο Heinich, 2015: 93), και αδιαφορεί παντελώς για την υλική πραγματοποίηση και τη χειροπιαστή υπόστασή του. Ωστόσο, η απούλοποίηση του έργου τέχνης προϋποθέτει ή, αλλιώς, καθιστά απαραίτητο όρο για την επικοινωνησή του και, κατ' επέκταση, μετατρέπεται σε συγκροτητικό στοιχείο του τη φυσική παρουσία και την ενεργό συμμετοχή του κοινού, αφού το άυλο έργο τέχνης είναι, επί της ουσίας, το βίωμα που, μέσω των διαφόρων δράσεων και συμβάντων, δημιουργείται στο κοινό· κοινό, το οποίο συνιστά, σε τελική ανάλυση, τον βασικό μάρτυρα της εκτέλεσης του άυλου καλλιτεχνικού γεγονότος.

Με την έλευση του 21ου αιώνα και την πυρετώδη ανάπτυξη αλλά και την ευρεία διάδοση της ψηφιακής τεχνολογίας που τον χαρακτηρίζει, η απούλοποίηση του έργου τέχνης τείνει να συνοδεύεται –διαδικασία που εντάθηκε κατά τη διάρκεια της εφαρμογής των μέτρων απαγόρευσης της κυκλοφορίας²– από

την απεδαφικοποίησή του, την αποκοπή του από το *εδώ και τώρα* της αισθητικής εμπειρίας, την αποδέσμευσή του από «τη μοναδική και ανεπανάληπτη ύπαρξή του σε έναν συγκεκριμένο τόπο» (Benjamin, 2013: 24), την αποδέσμευσή του, δηλαδή, από τους χωροχρονικούς περιορισμούς που έθετε η ζωντανή έκθεσή του· κάτι που επιτρέπει την απομακρυσμένη από τον χώρο και την ανεξάρτητη από τον χρόνο της εκτέλεσης του έργου πρόσληψή του. Με άλλα λόγια, το έργο τέχνης, καθώς απαγκιστρώνεται, διά της ψηφιακής αναπαραγωγής και αναμετάδοσής του, από τον συγκεκριμένο χρόνο και τόπο της παρουσίας του, από την ανάγκη φυσικής παρουσίας του κοινού, μετατρέπεται σε μια ευκίνητη, μαζικά αναπαραχθείσα, οντότητα, που ταξιδεύει γρήγορα και ανεμπόδιστα στον χωροχρόνο, που δύναται να διανέμεται ταυτόχρονα σε διαφορετικές χώρες ή πόλεις και σε διαφορετικές ώρες της ημέρας, που είναι διαθέσιμη, ανά πάσα στιγμή, οπουδήποτε στην υφήλιο, έναντι ενός μικρότερου, συγκριτικά με τις ζωντανές καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, αντιτίμου και που είναι αθρόα³ καταναλώσιμη, αφού δεν υπόκειται στους ποσοτικούς περιορισμούς της διά ζώσης παρακολούθησης, στους περιορισμούς που τίθενται από το γεγονός ότι τα ζωντανά καλλιτεχνικά δρώμενα λαμβάνουν χώρα την ίδια περίπου ώρα και σε απομακρυσμένα μεταξύ τους σημεία. Καθίσταται, λοιπόν, εφικτό τα έργα τέχνης να απευθύνονται σε μια

την κυκλοφορία του φωνογράφου, τον οποίο η νεοσύστατη δισκογραφική εταιρία Edison διαφήμιζε ως το μέσο διά του οποίου «μπορεί κανείς να παρακολουθεί συναυλίες... χωρίς να διατρέχει κίνδυνο να προσβληθεί από τη γρίπη» (Σκνίτσας, 2020: 24), η πανδημία του κορωνοϊού δρα σαν *καταλύτης* για την ψηφιακή αναπαραγωγή και τηλεδιάδοση των έργων τέχνης.

3. Χαρακτηριστικό είναι το πείραμα του κωμικού M. Malkoff, ο οποίος, προσπαθώντας τον Μάιο του 2012 να παρακολουθήσει στο Netflix όσες περισσότερες κινηματογραφικές ταινίες ήταν εφικτό κατά τη διάρκεια ενός μήνα, κατάφερε να δει συνολικά 252 ταινίες, δηλαδή περίπου οκτώ ταινίες ανά ημέρα (βλέπε σχετικά στο Τυρον, 2013: 1).

2. Τηρουμένων των αναλογιών, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι αν η ισπανική γρίπη επέσπευσε

παγκοσμίων διαστάσεων αγορά, σε ένα, δηλαδή, εξαιρετικά διευρυμένο κοινό⁴, να διανέμονται τάχιστα σε κάθε γωνιά του πλανήτη, να καταναλώνονται σε μεγάλες ποσότητες, με αποτέλεσμα κάθε πολιτιστικό προϊόν να αντικαθίσταται εξαιρετικά σύντομα από ένα άλλο και να διατίθενται στο κοινό με έναν ελαστικό τρόπο, με έναν τρόπο που προσαρμόζεται στη ζωή του σημερινού ευέλικτου εργαζομένου.

Οπότε, η συντελούμενη απεδαφικοποίηση του έργου τέχνης οδηγεί τόσο στη διαμόρφωση μιας παγκόσμιας αγοράς τέχνης, στις οποίας το έντονα ανταγωνιστικό έδαφος δύνανται να επιβιώσουν μόνο εκείνες οι σχετικά λίγες, μεγάλες ή κολοσσιαίες, πολιτιστικές επιχειρήσεις που έχουν την οικονομική δυνατότητα να ανταποκριθούν στις ιδιαίτερα κοστοβόρες τεχνολογικές απαιτήσεις και καινοτομίες της ψηφιακής καταγραφής. Οδηγεί, δηλαδή, στην περαιτέρω διεθνοποίηση και συγκεντροποίηση του πολιτιστικού κεφαλαίου, όσο και στην επιτάχυνση της περιστροφής του, αφού κάθε πολιτιστικό προϊόν διανέμεται με ταχείς ρυθμούς και καταναλώνεται σχετικά άμεσα, αφού δηλαδή περιορίζεται ο χρόνος που αυτό βρίσκεται στη σφαίρα της κυκλοφορίας. Από την άλλη, η απεδαφικοποίηση του έργου τέχνης προσαρμόζεται καλύτερα στη σύντομη και «ευέλικτη ξεκούραση» (Dawson M., Springel L. όπως αναφέρεται στο Tyson, 2013: 11) του σημερινού εργαζομένου, στον κατακερματισμένο και ακανόνιστο ελεύθερο χρόνο που αυτός διαθέτει προς ικανοποίηση των πολιτιστικών αναγκών του, καθώς του παρέχει τη δυνα-

τότητα να παρακολουθήσει κάποιο καλλιτεχνικό γεγονός οπουδήποτε και οπουδήποτε αυτός μπορεί ή επιθυμεί, κατ'οίκον ή εν κινήσει, ολόκληρο ή τμήμα του, μονομιάς ή αποσπασματικά, μέσω της τηλεόρασης, του υπολογιστή, του τάμπλετ ή ακόμη και του κινητού τηλεφώνου⁵. του παρέχει δηλαδή τη δυνατότητα να παρακολουθεί, μέσω ποικίλων συσκευών, ένα καλλιτεχνικό δρώμενο από διαφορετικές τοποθεσίες και σε διαφορετικές χρονικές στιγμές.

II. Η απεδαφικοποίηση του έργου τέχνης επιτυγχάνεται διά της μετατροπής του σε μια συλλογή ψηφιοποιημένων «μονάδων εικόνας» (Deleuze, 2010: 38), σε ένα άθροισμα σκηνοθετημένων, αποσπασματικών και αυτοκινούμενων ψηφιακών τηλε-εικόνων. Σκηνοθετημένων, διότι απεικονίζουν μόνο ό,τι επιλέγει ο σκηνοθέτης, διότι αναδεικνύουν μόνο ό,τι βλέπει η κάμερα, μιας και «η κάμερα κοιτάζει για μένα και με υποχρεώνει να βλέπω ό,τι αυτή δείχνει, επιτρέποντάς μου ως μοναδική εναλλακτική να μη βλέπω» (Sontag, 1993: 158). αποσπασματικών, διότι το σύνολο του έργου κατακερματίζεται σε κάδρα και πλάνα που αναδεικνύουν τις επιμέρους «πολλαπλές φωνές» του (Deleuze, 2010: 187), που, από τη μία, κατά κόρον εστιάζουν και προσδίδουν εξέχουσα σημασία σε απειράριθμες φευγαλέες λεπτομέρειες, σε ανούσια για τη συνολική κατανόηση του έργου επιμέρους γεγονότα, σε κάποια εξαιρετικά επουσιώδη ή ακόμη και εντελώς αδιάφορα στοιχεία του έργου,⁶ σε στοιχεία μικροσκοπικά και

4. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι το, δημιουργημένο στην Αθήνα μεσούσης της πανδημίας του κορωνοϊού, Platforms Project Net είχε πάνω από 11.500 τηλεθεατές από 80 χώρες, ενώ, την ίδια περίπου περίοδο, παρακολούθησαν το ψηφιακό πρόγραμμα του Ιδρύματος Ωνάση 33.000 νέοι συνδρομητές από 65 χώρες (Κανελλοπούλου, 2020: 11-12). η δε διεθνής έκθεση Art Basel Hong Kong προσέλκυσε, σε αντίθεση με τους 90.000 ανθρώπους που την επισκέπτονται κατά μέσο όρο κάθε χρόνο, 250.000 τηλεθεατές στη διάρκεια μόνο μίας εβδομάδας (Μηλιάρη-Βαρβιτσιώτη, 2020: 2).

5. Γι' αυτό τον λόγο, άλλωστε, η δυνατότητα εν κινήσει παρακολούθησης τηλεόρασης, βίντεο και ταινιών προβάλλεται ως ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό των iPhones, των iPads και των άλλων παρόμοιων κινητών συσκευών.

6. Λόγου χάριν, η τηλεοπτικοποίηση μιας παράστασης της όπερας, εκτός του κρίσιμου γεγονότος ότι επιβάλλει τον ρυθμό του μοντάζ επί του μουσικού ρυθμού, παρουσιάζει στον θεατή μια σειρά από λεπτομέρειες, οι οποίες είναι αδύνατον να γίνουν αντιληπτές κατά τη διαζώσης παρακολούθησή της και οι οποίες δε σχετίζονται και δε βοηθούν τον θεατή να κατανοήσει το πραγματικό περιεχόμενό της, λε-

ανεπαίσθητα, διαφεύγοντα της φυσικής επιτόπιας θέασης, και, από την άλλη, παρατίθενται «σε μια σειρά από διακριτές μεταξύ τους στιγμές που τους λείπει η αφηγηματική συνοχή» (Costello, 2005: 174)· και αυτοκινούμενων, διότι η ζωή, η κίνηση αυτών των τηλε-εικόνων ανεξαρτητοποιούνται πλήρως τόσο από το αντικείμενο, τη φυσική υπόσταση του πρωτότυπου καλλιτεχνικού έργου, όσο και από το υποκείμενο, την κίνηση του ανθρώπου κατά την επαφή του με το πρωτότυπο έργο και τον χρόνο που απαιτεί η αισθητηριακή και νοητική οικειοποίηση είτε της καθεμίας από αυτές τις εικόνες είτε του συνόλου τους. Με άλλα λόγια, το καλλιτεχνικό έργο μετατρέπεται σε μια συρραφή από αποσπασματικές, «εσκεμμένες και συμπίεσμένες» (Sarlo, 2003: 305) ψηφιοποιημένες τηλε-εικόνες, από τηλε-εικόνες που επικεντρώνονται σε «λεπτομέρειες που φωτίζονται για μια στιγμή και στερεώνονται για πάντα» (Sontag, 1993: 84) στην αντίληψη του θεατή, και οι οποίες διαδέχονται, αντικαθιστούν και απαλείφουν αστραπιαία, κατά το πρότυπο του χολιγουντιανού κινηματογράφου, των βιντεοκλίπς ή ακόμη και των διαφημίσεων⁷, η μία την άλλη, «μόλις δείξουν κάτι, αυτό έχει ήδη αλλάξει, χωρίς να δύναται κάποιος να γαντζωθεί πάνω του» (Benjamin όπως αναφέρεται στο Kang, 2014: 124)· διαδικασία, η οποία επιβάλλει στον αποδέκτη τους να τις προσλάβει απνευστί και με μια ματιά. Μετατρέπεται, δηλαδή, το έργο τέχνης σε έναν ραγδαίο συνω-

πτομέρειες, όπως οι μικροεκφράσεις του προσώπου των τραγουδιστών, η κινησιολογία του διευθυντή της ορχήστρας, ο τρόπος τοποθέτησης των δακτύλων του φλαουτίστα στο φλάουτο, τα απαστράπτοντα χάλκινα πνευστά, η κόμωση της τραγουδίστριας, ο ιδρώτας του τραγουδιστή, λεπτομέρειες, οι οποίες, όπως δηκτικά σημειώνει ο Ε. Πανόφσκι (E. Panofsky), παροτρύνουν τον θεατή να μετράει τις τρίχες από το μουστάκι του Ρομέο (Panofsky, 1975: 21).

7. Σύμφωνα με τον Ν. Πόστμαν (N. Postman), η μέση διάρκεια μιας σκηνής στην αμερικανική τηλεόραση είναι 3,5 δευτερόλεπτα, γεγονός που έχει ως συνέπεια «το μάτι να μην ξεκουράζεται ποτέ, να υπάρχει πάντα κάτι καινούριο να δει» (Postman, 2007: 109).

στισμό ταχύτητα μεταβαλλόμενων αποσπασματικών και επουσιωδών εικόνων, σε έναν γοργά αυτοκινούμενο όγκο ψηφιακών τηλε-εικόνων ελάσσονος, από τη σκοπιά της κατανόησης του περιεχομένου του πρωτότυπου έργου τέχνης, σημασίας, σε ένα άνευ κενού και διαμορφωμένο στη βάση του οριζόμενου από τον ρυθμό κίνησης της κάμερας και του μοντάζ χρονικό συνεχές θραυσμάτων, σε μια παρελαύνουσα μπροστά από τους τηλεθεατές φαντασμαγορία εικόνων, η οποία μαγνητίζει και κατευθύνει με έναν υποδόριο τρόπο, διά του θεελλώδους ρυθμού, το βλέμμα τους, η οποία «τους εξαναγκάζει να τις κοιτούν» (Virilio, 1994: 14) και τους «αιχμαλωτίζει, αντί να συμβαίνει το αντίστροφο» (Benjamin, 1999: 447).

Αυτή η αυτο-εγκατάληψη και διάχυση του θεατή στον ρυθμό και την πραγματικότητα της κάμερας, στη ραγδαία εναλλαγή ασύλληπτων διά γυμνού οφθαλμού επιμέρους λεπτομερειών, αυτή η υποβολή του υποκειμένου της πρόσληψης στον καταιγισμό των διαρκώς μεταβαλλόμενων εικόνων, επιφέρει, από τη μία, την κατάλυση του αναγκαίου χρόνου για τη βύθιση, τη νοητική και αισθητηριακή απορρόφηση του υποκειμένου της πρόσληψης στο έργο τέχνης, την εξάλειψη του χρόνου που έχει ανάγκη ο άνθρωπος προκειμένου να εμβαθύνει σε ένα καλλιτεχνικό έργο, να το επεξεργαστεί και να το αφομοιώσει κριτικά, ή, αλλιώς, τα οπτικά ερεθίσματα διαδέχονται με τέτοια ταχύτητα το ένα το άλλο, που δεν αφήνουν χρόνο πρόσληψης στο υποκείμενο να τα συλλογιστεί, που το αποτρέπουν από το να βιώσει και, συνακολούθως, να κατανοήσει το εκάστοτε έργο τέχνης με τον ρυθμό, τον χρόνο, την απόσταση, την πνευματική προσοχή, τον τρόπο, την ένταση που μπορεί ή επιθυμεί αλλά και που το πρωτότυπο έργο τέχνης ορίζει, που το καθιστούν, όπως ακριβώς συμβαίνει με τον αυτόχειρα ήρωα του σεναρίου *Δεκαοχτώ δευτερόλεπτα* του Αρτώ, «ανίκανο να προσεγγίσει τις σκέψεις του και το περιορίζουν να βλέπει απλώς να παρελαύνουν μέσα του εικόνες, πάμπολλες

αντιφατικές εικόνες που του κλέβουν το μυαλό» (Αρτώ, όπως αναφέρεται στο Deleuze, 2010: 186). Δηλαδή, αυτή η αλληπάλληλη διαδοχή εικόνων δεν προσφέρει στον θεατή τη δυνατότητα «να αφηθεί απρόσκοπτα στη ροή των σκέψεών του» (Benjamin, 2013: 51), δεν του παρέχει χρόνο για συγκέντρωση και στοχασμό, αφού η θέαση κάποιας εκ των προβαλλόμενων εικόνων διακόπτεται κεραυνοβόλα από μια νέα αλληλουχία εικόνων· διαδικασία, η οποία «τον εξαναγκάζει σε μια αποπροσηλωμένη διάχυση... μεταστοιχειώνοντας το βλέμμα του σε “φευγαλέα ματιά”» (Δαρέμας, 2007: 246).⁸ Από την άλλη, η διά της τηλεοπτικοποίησης αποσπασματοποίηση του καλλιτεχνικού έργου αποσπά τόσο την προσοχή του θεατή από τη σύλληψη της ουσίας του έργου και τη μεταθέτει στις απειράριθμες επουσιώδεις λεπτομέρειές του, ή, αλλιώς, παρουσιάζοντας τη διαφεύγουσα της φυσικής όρασης λεπτομέρεια ως την ουσία του πρωτότυπου έργου, κάτι που ενισχύεται μέσω της χρήσης των τεχνολογιών υψηλής ευκρίνειας, συσκοτίζει το πραγματικό περιεχόμενο του τελευταίου και παρεμποδίζει το υποκείμενο της πρόσληψης να κρίνει το ίδιο ποια στοιχεία του δεδομένου έργου είναι ουσιώδη και ποια όχι, όσο και αφαιρεί εξολοκλήρου από τον θεατή την ικανότητα επαφής και, κατ'επέκταση, σύλληψης του πρωτότυπου καλλιτεχνικού έργου ως όλου.

Με άλλα λόγια, η τηλεοπτικοποίηση καταλύει τη δυνατότητα επικοινωνίας ανάμεσα στο υποκείμενο της πρόσληψης και το γνήσιο έργο τέχνης, τη δυνατότητα όχι μόνο το υποκείμενο της πρόσληψης να παρατηρεί το έργο τέχνης, αλλά και το έργο τέχνης να του ανταποδίδει, να του επιστρέφει αυτό το βλέμμα (Benjamin, 1980: 646), με

την έννοια της μετάδοσης του νοήματος που πηγάζει από αυτό, του αποκρυσταλλωμένου σε αυτό περιεχομένου που κατευθύνεται προς τον δέκτη. Το τηλεοπτικοποιημένο έργο τέχνης, λοιπόν, δεν επιστρέφει το ανθρώπινο βλέμμα, γιατί η κάθε τηλε-εικόνα (1) διαρκεί μόνο λίγα δευτερόλεπτα, καταργώντας έτσι τον αναγκαίο χρόνο επικοινωνίας ή αλληλογνωριμίας του υποκειμένου της πρόσληψης με το έργο τέχνης, τον χρόνο που απαιτείται ώστε ο δέκτης να κατανοήσει καθεμία από αυτές τις εικόνες και, συνακολούθως, να τις συνδέσει εσωτερικά μεταξύ τους, (2) απεικονίζει, προσδίδοντάς τους μια ζωηρόχρωμη όψη που αποβλέπει στη στιγμιαία απόλαυση (Adorno, 1980: 324), κάποιες επιμέρους λεπτομέρειες του πρωτότυπου έργου, κάποιες λεπτομέρειες που είναι ανούσιες και παρακωλύουν τη σύλληψη του πραγματικού περιεχομένου του και (3) κατακερματίζει σε τέτοιο βαθμό το έργο που καθιστά ανέφικτη τη σφαιρική σύλληψή του. Τούτων δοθέντων, το τηλεοπτικοποιημένο έργο τέχνης είναι ανέφικτο να βιωθεί εκ μέρους του θεατή ως μια αυθεντική –ουσιώδης, συνεκτική, βαθιά και ολοκληρωμένη– αισθητική εμπειρία.

Από τη στιγμή, όμως, που το υποκείμενο της πρόσληψης δεν βιώνει αυθεντικά και δεν συλλαμβάνει ουσιαστικά και σφαιρικά το τηλεοπτικοποιημένο έργο τέχνης, ή, αντιστρόφως, από τη στιγμή που το τηλεοπτικοποιημένο έργο τέχνης συνιστά ένα «εκθαμβωτικό άθροισμα εικόνων άνευ πραγματικού νοήματος» (Ewen, 1988: 22), ένα καλλιτεχνικό έργο απογυμνωμένο από την ουσία του, αυτό μετατρέπεται σε μια εύπεπτη, με ψυχαγωγικό περίβλημα, πληροφορία, η πρόσληψη της οποίας δεν απαιτεί πνευματική συγκέντρωση, αισθητική καλλιέργεια και κριτικό στοχασμό, σε μια «ευκόλως αφομοιώσιμη και... αποκαθαρμένη από ενοχλητικές συνθήκες και περιπλοκότητες τυποποιημένη ενότητα δεδομένων» (Παυλίδης, 2012: 122), σε ένα στιγμιαίο, εντυπωσιακό και εφήμερο ερέθισμα, σε ένα έργο που, καθώς είναι αποσπασμένο από το αληθινό περιεχόμενό

8. Ως προς την εντεινόμενη αδυναμία πνευματικής συγκέντρωσης του σημερινού ανθρώπου, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι υπολογισμοί της Google, σύμφωνα με τους οποίους η διάρκεια αναπόσπαστης προσοχής της γενιάς των millennials περιορίζεται στα εννιά δευτερόλεπτα (βλέπε σχετικά στο Πατινό, 2020: 16-17).

του, αρνείται να γίνει *εστία αλήθειας*, να μετασχηματιστεί σε γνώση, να «*εισέρθει στη συνείδηση και να ενζυμωθεί στη δική της συνέχεια*» (Adorno όπως αναφέρεται στο Παυλίδης, 2012: 127). Δηλαδή, το πρωτότυπο έργο τέχνης, διά της ψηφιακής τηλεοπτικοποίησής του, αποκαλλιτεχνικοποιείται, απεμπολεί το πραγματικό του περιεχόμενο, «*παύει να είναι αυτό που όντως είναι... και μετατρέπεται σε απλό δεδομένο που ξεπουλιέται ως εμπόρευμα*» (Adorno, 2000: 39, 40), σε ένα μαζικά αναπαραγωγίμο, διαθέσιμο για καθημερινή χρήση, άμεσα προσβάσιμο, δυνάμενο να καταναλωθεί γρήγορα και σε μεγάλες ποσότητες αλλά και προσιτό, καθώς «*βρίσκεται στο πλαίσιο του οικονομικά εφικτού και δεν ξεπερνά τις πνευματικές δυνατότητες του ατόμου*» (Κονδύλης, 2007: 290), εμπόρευμα, σε ένα ταχύτατα αναλώσιμο πράγμα μεταξύ άλλων πραγμάτων, σε ανταλλακτική αξία με αισθητική λάμψη (Markus, 2020: 26).

III. Η αποκαλλιτεχνικοποίηση του έργου τέχνης ενισχύεται από το γεγονός ότι ο άνθρωπος είναι ανέφικτο να κατανοήσει εις βάθος και συνολικά ένα καλλιτεχνικό έργο αποκλειστικά διά της όρασης, χωρίς τον συνδυασμό όλων των αισθήσεων, δεδομένου ότι καθεμία από αυτές συλλαμβάνει διαφορετικές πτυχές του έργου, χωρίς τη ζωτανή αίσθηση αυτού του έργου, χωρίς να τοποθετήσει στον χώρο τον εαυτό του –το σώμα του, το μέτρο σύγκρισης της ανθρώπινης αντίληψης– και να τον προσανατολίσει σε σχέση με το έργο, χωρίς να αντιληφθεί τις φυσικές, χειροπιαστές ιδιότητες ενός έργου (π.χ. διαστάσεις, όγκο, μάζα, σχήμα, υφή, ρευστότητα, θερμοκρασία, φωτεινότητα) και τα χωρικά χαρακτηριστικά του, τον τρόπο τοποθέτησής του εντός του χώρου (Herder, 2002: 36-38), χωρίς να μπορεί να αντιληφθεί τη μεταβολή του χώρου στον χρόνο μέσω της δικής του κίνησης ή της κίνησης κάποιου άλλου φυσικού σώματος, χωρίς να αναπτύξει την, κατά τον Ε. Μπ. ντε Κοντιγιάκ (E.B. de Condillac), *χωρική όραση*, την ικανό-

τητα συσχετισμού και συντονισμού της όρασης με τις άλλες αισθήσεις, μέσω της οποίας τα οπτικά δεδομένα μετατρέπονται σε τρισδιάστατα αντικείμενα. Δηλαδή, η ουσιαστική και σφαιρική σύλληψη του έργου τέχνης προϋποθέτει την ενεργοποίηση και τον συνδυασμό όλων των ανθρώπινων αισθήσεων, συμπεριλαμβανομένης της κιναισθητικής αντίληψης του υποκειμένου της πρόσληψης, της αίσθησης της κίνησης, της τοποθέτησης και του προσανατολισμού του σώματός του στον χώρο, κατά τον συσχετισμό του με τα άλλα φυσικά σώματα αυτού του χώρου· συνδυασμός, ο οποίος συμβάλλει τα μάλα στην ανάπτυξη της δυνατότητας της κάθε αίσθησης να ελέγχει, να επεκτείνει, να βελτιώνει και να ενδυναμώνει την άλλη. Τουναντίον, στο τηλεοπτικοποιημένο καλλιτεχνικό έργο χάνεται παντελώς η φυσική αλληλεπίδραση του ανθρώπου με τον χώρο, λόγω της διαμόρφωσης και της επιβολής ενός «*παντοκατευθυντικού χώρου*» (Deleuze, 2010: 296), ενός χώρου, ο οποίος διαρκώς «*πλησιάζει, απομακρύνεται, περιστρέφεται, χάνεται και ξανασυγκροτείται, [καθώς] εμφανίζεται μέσω της ελεγχόμενης κίνησης και εστίασης της κάμερας, του μοντάζ των πλάνων και των διαφόρων εφέ*» (Ranofsky, 1975: 19), ενός χώρου που μεταβάλλει ακατάπαυστα και κατά τη βούληση της μηχανής λήψης, το βάθος, τις γωνίες και τις συντεταγμένες του· η δε σχέση του τηλεοπτικοποιημένου έργου τέχνης με τον θεατή καταργεί τις ανθρώπινες αναλογίες, μιας και αυτή η σχέση ορίζεται πλέον από τις αναλογίες της οθόνης και το σημείο λήψης της κάμερας. Οπότε, το τηλεοπτικοποιημένο έργο τέχνης αδιαφορεί για την κιναισθητική αντίληψη του ανθρώπου, εξαλείφει τη δυνατότητα συνδυασμού των αισθήσεων και υποτάσσει τις ανθρώπινες αισθήσεις σε αυτή της όρασης, παύοντας έτσι να καλλιεργεί όχι μόνο τις άλλες, πέραν της οράσεως, αισθήσεις αλλά και την ίδια την όραση, αφού η καλλιέργειά της απαιτεί τη συνδρομή των υπολοίπων. Συνεπώς, η απομάκρυνση του θεατή από τον φυσικό χώρο έκθεσης ή εκτέλε-

σης του καλλιτεχνικού έργου επιφέρει όχι μόνο την αδυναμία ουσιαστικής και σφαιρικής σύλληψης του πρωτότυπου έργου αλλά και τη στέρηση της αισθητικής καλλιέργειάς του.

Ταυτόχρονα, η απώλεια της σχέσης του θεατή με τον πραγματικό χώρο του έργου τέχνης, η τάση ο θεατής να έχει ολοένα και μικρότερη σχέση με τον φυσικό χώρο έκθεσης του έργου, με τη ζωτανή εμπειρία πρόσληψής του, οδηγεί στην απώλεια της δυνατότητας αναγνώρισης της αισθητικής κατωτερότητας και ένδειας, ως προς το περιεχόμενο που φέρει και την αισθητική καλλιέργεια που προάγει, του ψηφιακά τηλεοπτικοποιημένου αντιγράφου έναντι του πρωτότυπου καλλιτεχνικού έργου. Οδηγεί, δηλαδή, στην αδυναμία συνειδητοποίησης της αποκαλλιτεχνικοποίησης, στην οποία υπόκειται το έργο τέχνης. Αντ' αυτού, το τηλεοπτικοποιημένο, ψηφιακά αναπαραχθέν, καλλιτεχνικό έργο εμφανίζεται στη συνείδηση του τηλεθεατή σαν να είναι απολύτως ισάξιο αισθητικά με το πρωτότυπο, σαν να συνιστά μια επακριβή, καθ' όλα πιστή και πλήρη, μεταφορά του, σαν να δύναται να μεταδώσει εξολοκλήρου, άνευ απωλειών, το πρωτότυπο έργο, προτάσσοντας τη μη αναγκαιότητα φυσικής επαφής με αυτό. Καθώς, ωστόσο, το πρωτότυπο και το αντίγραφο εξισώνονται, ο θεατής τείνει να αποδίδει ανεμπόδιστα τα χαρακτηριστικά και τον τρόπο θέασης του αντιγράφου στο πρωτότυπο, αφού αυτά γνωρίζει, αφού κατά κύριο λόγο με αυτά επικοινωνεί, με αυτά έρχεται σε επαφή, αυτά επιθυμεί και από αυτά διαπαιδαγωγείται ή κυριεύεται, ή, αλλιώς, τείνει να συλλαμβάνει το πρωτότυπο μέσω του αντιγράφου, το πραγματικό μέσω της εικόνας. Τείνει, δηλαδή, αντιμετωπίζοντας το πρωτότυπο, να δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην επιμέρους λεπτομέρεια και όχι στο όλον, στην πληροφορία και όχι στη γνώση, στην αποσπασματική και όχι στη συνεκτική θέαση, στη γρήγορη και όχι στην προσηλωμένη πρόσληψη-επαληθεύοντας έτσι εκείνη τη δυσώιων αντορική πρόβλεψη, σύμφωνα με την οποία δεν είναι μακριά ο καιρός,



αφ' ης στιγμής τα καλλιτεχνικά έργα αρχίσουν να αναπαράγονται μηχανικά και μαζικά, που οι αναπαραγωγές τους, ψηφιακές στη σημερινή εποχή, θα γίνουν τα ίδια τα έργα. Δυστυχώς, η εν λόγω τάση είναι πιθανό να οδηγήσει ακόμη και σε μερική αλλοίωση του πρωτότυπου, όπως ενδεχομένως συνέβη με την αποκατάσταση των τοιχογραφιών του Μιχαήλ Αγγέλου στην Καπέλα Σιστίνα, η οποία έχει κατηγορηθεί ότι έγινε με τρόπο που να ανταποκρίνεται στην αισθητική της τηλεθέασης.

IV. Η διαρκής έκθεση του υποκειμένου της πρόσληψης σε έναν τεράστιο όγκο τηλεοπτικοποιημένων και, κατ' επέκταση, αποκαλλιτεχνικοποιημένων, μη δυνάμενων να κατανοηθούν ουσιαστικά και ενιαία, έργων τέχνης, η υπερφόρτωση του αντιληπτικού συστήματός του με αποσπασματικές και ως εκ τούτου ακατάληπτες ως προς την εσωτερική τους σύνδεση, πληροφορίες και οπτικο-ακουστικά ερεθίσματα, η άσκοπη υπερδιέγερση των αισθήσεων από τις, κατά ριπές, παρελαύνουσες και επιτιθέμενες στον θεατή ασυνάρτητες και υποβλητικές εικόνες, η υπερτροφία του ματιού, δηλαδή η ακραία, πέρα από τα φυσικά της όρια ως προς την ταχύτητα και τη δυνατότητα πρόσληψης λεπτομερειών, επέκταση της οπτικής αντίληψης του ανθρώπου, ο κατακλυσμός, εν τέλει, του ψυχικού κόσμου του θεατή από τεράστιες, ανεξέλεγκτες και μη διαχειρίσιμες ποσότητες εξωτερικών ερεθισμάτων, προκαλεί στο υποκείμενο της πρόσληψης, όπως παρατηρεί ο Β. Μπένγιαμιν (W. Benjamin) εμπνεόμενος από τον Σ.

Φρόντ (S. Freud), ένα αντιληπτικό σοκ, έναν αισθητηριακό, συναισθηματικό και νοητικό κλονισμό, μια απότομη δια-άρρηξη και διατάραξη της ψυχικής οργάνωσης, ισορροπίας και ακεραιότητάς του, μια *τραυματική νεύρωση*. Με άλλα λόγια, ο υπερμεγέθης όγκος ερεθισμάτων-πληροφοριών, που εισβάλλουν στον θεατή, προκαλεί ένα ευρύ ρήγμα εκείνου του αμυντικού, *προστατευτικού περιβλήματος* του ανθρώπινου ψυχισμού που αποτρέπει να εισχωρήσει σε αυτόν μια υπερβολική ποσότητα *ακατάλληλης* –βίαιης, έντονης, μη οικειοποιήσιμης αισθητηριακά και νοητικά– *ενέργειας του εξωτερικού κόσμου*, ή, αλλιώς, σχίζει εκείνο το *αλεξιδιεγερτικό φίλτρο* που διασφαλίζει στον άνθρωπο να έρχεται σε επαφή με ένα μικρότερο πλήθος έξωθεν ερεθισμάτων, έτσι ώστε να είναι σε θέση να τα αντιμετωπίσει, να τα επεξεργαστεί αισθητηριακά, νοητικά και συναισθηματικά και να τα ελέγξει, να τα εμπεδώσει και να τα αποφορτίσει, με συνέπεια αυτά τα ερεθίσματα να τραυματίζουν, να θέτουν σε κίνδυνο την ενότητα και τη σταθερότητα του ανθρώπινου ψυχικού κόσμου (Freud, 2011: 35-41). Καθώς, όμως, ο ανθρώπινος ψυχισμός επιδιώκει να αποφύγει αυτό τον τραυματισμό, καθώς *«το εγώ φοβάται μήπως βλαφτεί... και ζημιωθεί η συνοχή του»* (Freud, 2018: 115, 119) από τα απειράριθμα και οξύτατα οπτικο-ακουστικά ερεθίσματα, κατευθύνεται σε μια *υπερπένδυση* του *αλεξιδιεγερτικού συστήματος*, σε μια ενίσχυση του φράγματος ψυχικής αυτοπροστασίας του από αυτά τα ερεθίσματα-γεγονός που συνοδεύεται ή, ορθότερα, προκαλεί, με τη σειρά του, την *«παράλυση των προσεταιριστικών μηχανισμών του»* (Benjamin, 2005: 527) και, κατά συνέπεια, την ατροφία της –αισθητηριακής, συναισθηματικής και γνωστικής– λειτουργίας των αισθήσεων, την εξασθένιση ή ακόμη και την απονέκρωση των σχετιζόμενων με την αισθητική εμπειρία αισθητηριακών, συναισθηματικών και διανοητικών δυνάμεών του.

Η παράλυση του σύγχρονου ανθρώπου έναντι της αισθητικής εμπειρίας,

η αδυναμία του να ανταποκριθεί και η άρνησή του να προσλάβει τα αισθητικά ερεθίσματα, έχει ως άμεση συνέπεια την αναισθητοποίησή του, έναντι τόσο του κόσμου της τέχνης όσο και της καθ'αυτό πραγματικότητας ή, όπως σημειώνει η Σ.Μπακ-Μορς (S.Buck-Morss), *«η ταυτοχρονία υπερδιέγερσης και παράλυσης προκαλεί τη νέα συναισθητική αντίληψη, την αναισθητική»* (Buck-Morss, 1992: 18). Από τη μία, λοιπόν, ο άνθρωπος μετατρέπεται σε ένα υποκείμενο, το οποίο οδηγείται σε μια γενική απάθεια μπροστά σε όλα τα καλλιτεχνικά έργα, αφού κανένα από αυτά δεν πρέπει πλέον να διαπεράσει το φράγμα ψυχικής αυτοπροστασίας του, σε ένα υποκείμενο που υιοθετεί έναντι της αισθητικής εμπειρίας μια *μπλαζέ* στάση, μια στάση που αντιμετωπίζει και βιώνει όλα τα έργα τέχνης ως άνευ σημασίας, μάταια και αδιάκριτα ως προς το νόημα, την αξία και την ιδιαίτερη ποιότητά τους πράγματα, κανένα από τα οποία δε χρήζει ιδιαίτερης προσοχής (Simmel, 1997: 178-179), καθώς όλα απειλούν εν δυνάμει την ψυχική ισορροπία του· υποτιμά και απαξιώνει, δηλαδή, ο θεατής όχι μόνο τα απεδαιφικοποιημένα-ηλεκτρονικοποιημένα έργα τέχνης που καθημερινά τον βομβαρδίζουν, αλλά σε τελική ανάλυση και την ίδια την αισθητική εμπειρία στο σύνολό της· συνθήκη που εντείνεται από το γεγονός ότι ο τηλεθεατής, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, εξισώνει το τηλεοπτικοποιημένο με το πρωτότυπο έργο τέχνης. Από την άλλη, αυτή η αναισθητοποίηση του σημερινού ανθρώπου λαμβάνει τη μορφή, εξαιτίας της μη καλλιέργειας διά της τέχνης του συναισθηματικού και, ευρύτερα, του ψυχικού του κόσμου, της ανάληπτης, απευαισθητοποιημένης, ασυγκίνητης και παγερής αντιμετώπισης όλων ανεξαιρέτως των περιστάσεων της ζωής· μιας αντιμετώπισης που ομοιάζει με εκείνη του Μικέλε, λογοτεχνικού ήρωα του Α. Μοράβια (A.Moravia) στο έργο του *Οι Αδιάφοροι*, κατά την οποία τα διάφορα γεγονότα και οι ποικίλες συναισθηματικές ή συγκινησιακές καταστάσεις που αυτός βιώνει είναι ανέφι-

κτο να εγχαραχθούν «πάνω στη λευκή και επίπεδη οθόνη της αδιαφορίας του... και περνούν σαν σκιές χωρίς να αφήνουν ίχνη... χωρίς βάρος, χωρίς αξία, σαν ένα εφήμερο παιχνίδι ανάμεσα στη σκιά και το φως» (Μογανία, 2019: 332).

V. Τέλος, το ψηφιοποιημένο, απεδαικτοποιημένο-ηλεκτρονικοποιημένο έργο τέχνης παρέχει τη δυνατότητα στον σύγχρονο άνθρωπο να διαμορφώσει, στη βάση του προσωπικού γούστου και των ιδιαίτερων ενδιαφερόντων του, τον δικό του φαντασιακό χώρο τέχνης, τον δικό του *έξυπνο* και ευέλικτο τρόπο κατανάλωσης των καλλιτεχνικών έργων, του παρέχει τη δυνατότητα οπουδήποτε βρίσκεται, κατ' οίκον ή εν κινήσει, και οποιαδήποτε μέρα επιθυμεί να περιηγηθεί κατά μόνας, είτε κατ' επιλογήν είτε καθ' υπόδειξη των συμπεριφορικών αλγορίθμων των διαφόρων πλατφορμών, «στις εκθέσεις των μουσείων της Νέας Υόρκης με τον πρωινό καφέ, να κάνει μια βόλτα στους διαδρόμους του Λούβρου το απόγευμα και το βράδυ να πάρει μια γεύση από την Όπερα της Βαυαρίας» (Ντίκμαν, 2020), του επιτρέπει, δηλαδή, να συγκροτήσει το ιδιωτικό του πρόγραμμα παρακολούθησης έργων τέχνης. Όπερ σημαίνει την πλήρη εξατομίκευση της αισθητικής εμπειρίας και την αποκοινωνικοποίηση του θεατή, την απόδοση στην αισθητική εμπειρία μιας μορφής κινητής και ευέλικτης ιδιώτευσης (Williams, 1974: 19). Οπότε, εξαιτίας της απεδαικτοποίησης του έργου τέχνης, της εξορισμού κατάλυσης του κοινού ως συλλογικού σώματος και της απόλυτα εξατομικευμένης και ελαστικής κατανάλωσης που αυτή επιφέρει, ο σύγχρονος θεατής στερείται εντελώς τη δυνατότητα διαπροσωπικής επαφής και αλληλεπίδρασης με τα υπόλοιπα μέλη του κοινού και, συνακολούθως, τη δυνατότητα τόσο της εξαγωγής και άρθρωσης κοινών νοημάτων, της από κοινού κατανόησης του έργου τέχνης, όσο και της ανάπτυξης συναισθηματικών και ηθικών δεσμών· αίρεται, δηλαδή, η δυνατότητα των θεατών να βιώσουν τη συνοχή τους ως μέλη μιας αισθητικά

συγκροτημένης κοινότητας ή, αλλιώς, η αισθητική εμπειρία παύει καθ' ολοκληρίαν να διαμορφώνεται στη βάση συν-βιωμένων και συλλογικά διαμοιρασμένων συναισθημάτων και νοημάτων, μετατρέπόμενη έτσι σε μια υπερεξατομικευμένη, υποκειμενική εμπειρία· σε μια εμπειρία που αδυνατεί καταρχήν να συμβάλλει στη διαμόρφωση του ανθρώπινου *συν-ειδέναι* και συν-αισθάνεσθαι.

VI. Εν γένει, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι το πρωτότυπο καλλιτεχνικό δημιούργημα, δια της ψηφιακής ηλεκτρονικότητάς του, δια της μετατροπής του σε ένα έργο που αποβλέπει αποκλειστικά και εις βάρος της αισθητικο-καλλιτεχνικής του αξίας και σημασίας στο γήτεμα των οφθαλμών, δια της μετατροπής του σε ένα φαντασμαγορικό θέαμα για αδιάφορους θεατές, σε ένα ευπώλητο, ευέλικτο, γρήγορο και σε μεγάλες ποσότητες καταναλώσιμο εμπόρευμα, χάνει περαιτέρω την μπενγιαμινική *αύρα* του, την, κατά την εκτίμησή μας, αξία χρήσης του, την ύπαρξή του ως μέσου γνώσης της πραγματικότητας, ως εκείνου «του *“εννοιολογικού οπλοστασίου”*, από όπου *αντλούν οι άνθρωποι μέσα κατανόησης του κόσμου, εφόσον βέβαια δεν αποευσθητοποιούνται και δεν αδιαφορούν για τα γεγονότα*» (Meier, 1997: 65), ως μέσου που συμβάλλει καθοριστικά στη διαμόρφωση του *συν-ειδέναι* και συν-αισθάνεσθαι της ανθρωπότητας όπως και ως μέσου καλλιέργειας των ανθρώπινων αισθήσεων και συναισθημάτων· με συνέπεια να καθιστά τον παροντικό άνθρωπο αμβλύνουν ηλεκτρονικότητάς, να τον διαμορφώνει ως έναν αναίσθητο, αισθητικά απαίδευτο, υπερεξατομικευμένο, αποκοινωνικοποιημένο και παθητικό καταναλωτή εμπορευματοποιημένων εικόνων-πληροφοριών· φέρνοντας έτσι την ανθρωπότητα εγγύτερα σε εκείνη την τραγική μέρα που οι προσωπογραφίες του Ρέμπραντ και οι συμφωνίες του Μότσαρτ θα πάψουν να υπάρχουν, εξαιτίας της απουσίας ενός αισθητικά καλλιεργημένου ανθρώπου ικανού να τις προσλάβει (Spengler, όπως αναφέρεται στο Gough, 2005: 124). **T**

- Adorno, T.W.** (2000), *Αισθητική θεωρία*, Αλεξάνδρεια: Αθήνα
- Adorno, T.W.** (1980), "Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens" στο *Zeitschrift für Sozialforschung*, Deutscher Taschenbuch Verlag: München, σσ.321-356
- Beer, D.** (2019), *The quirks of digital culture*, Emerald Publishing: Bingley U.K.
- Benjamin, W.** (2013), «Το έργο τέχνης την εποχή της δυνατότητας τεχνικής αναπαραγωγής του» στο Benjamin, W., *Για το έργο τέχνης. Τρία δοκίμια*, Πλέθρον: Αθήνα, σσ.19-57
- Benjamin W.** (1999), *The Arcades Project*, Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts
- Benjamin, W.** (2005), "Little history of photography" στο Benjamin W., *Selected Writings 1931-1934*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, τ.2 (2), σσ.507-530
- Benjamin, W.** (1980), "Über einige Motive bei Baudelaire" στο Benjamin W., *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp: Frankfurt, τ.1, σσ.605-653
- Buck-Morss, S.** (1992), "Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's ArtWork Essay Reconsidered", *October*, τ.62, σσ.3-41
- Costello, D.** (2005), "Aura, Face, Photography: Re-reading Benjamin today στο Benjamin, A. (επιμ.), *Walter Benjamin and art*, Continuum: London and New York, σσ.164-184
- Δασκαλοθανάσης, Ν.** (2006), «Ο καλλιτέχνης ως θεωρητικός: Ανάμεσα στο αντικείμενο και τη λέξη» στο Δασκαλοθανάσης, Ν. (επιμ.), *Από τη μιμητιστική στην εννοιολογική τέχνη*, ΑΣΚΤ: Αθήνα, σσ.9-30
- Δαρέμας, Γ.** (2007), «Μαζική κουλτούρα και τεχνολογίες μαζικής επικοινωνίας στο έργο του Μπένγιαμιν» στο Σπυροπούλου, Α. (επιμ.), *Βάλτερ Μπένγιαμιν: Εικόνες και μύθοι της νεωτερικότητας*, Αλεξάνδρεια: Αθήνα, σσ.226-249
- Deleuze, G.** (2010), *Κινηματογράφος II: Η χρονοεικόνα*, Νήσος: Αθήνα
- Eagleton, T.** (1981), *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*, NLB: London
- Ewen, St.** (1988), *All consuming images: The politics of style in contemporary culture*, Basic Books: New York
- Freud, S.** (2011), *Πέραν της αρχής της ηδονής*, Νίκας: Αθήνα
- Freud, S.** (2018), *Νευρώσεις-Ψυχώσεις, Κείμενα 1905-1938*, Ανατολικός: Αθήνα
- Gary, J.** (1999), *Suspensions of perception: Attention, spectacle and modern culture*, MIT Press: Massachusetts
- Gough, M.** (2005), *The artist as producer: Russian constructivism in revolution*, University of California Press: Berkeley and Los Angeles
- Hansen, M.B.** (2012), *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, University of California Press: Berkeley, Los Angeles and London
- Heinich, N.** (2015), *Το παράδειγμα της σύγχρονης τέχνης: Δομές μιας καλλιτεχνικής επανάστασης*, Πλέθρον: Αθήνα
- Herder, J.G.** (2002), *Sculpture: Some Observations on Shape and Form from Pygmalion 's Creative Dream*, The University of Chicago Press: Chicago and Londo
- Κανελλοπούλου, Κ.** (2020), «Η ελληνική τέχνη σε ψηφιακή τροχιά», *Τα Νέα της Τέχνης*, τ.250
- Kann, J.** (2014), *Walter Benjamin and the media*, Polity Press: Cambridge
- Κονδύλης, Π.** (2007), *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού. Από τη μοντέρνα στη μεταμοντέρνα εποχή και από το φιλελευθερισμό στη μαζική δημοκρατία*, Θεμέλιο: Αθήνα
- Langdom, M.** (2014), *The work of art in a digital age. Art, technology and globalisation*, Springer: New York
- Markus, G.** (2020), *Βάλτερ Μπένγιαμιν ή Το εμπόρευμα ως φαντασμαγορία*, Έρασμος: Αθήνα
- McLuhan, M.** Lapham, L.H. (1994), *Understanding Media: The extensions of man*, MIT Press: Massachusetts
- Meir, Ch.** (1997), *Η πολιτική τέχνη της αρχαίας ελληνικής τραγωδία*, Καρδαμίτσας: Αθήνα
- Μπλιαρέση-Βαρβιτσιώτη, Ο.** (2020), «Η επόμενη μέρα», *Τα Νέα της Τέχνης*, τ.250
- Moravia, A.** (2019), *Οι Αδιάφοροι*, Ελληνικά Γράμματα: Αθήνα
- Ντίκμαν, Κ.** (2020), «Ψηφιοποίηση, η τάση στον πολιτισμό μετά την πανδημία», *Το Βήμα*, Σεπτέμβριος 12, 2020. <https://www.tovima.gr/2020/09/12/culture/psifiopoiisi-i-tasi-ston-politismo-meta-tin-pandimia/>
- Panofsky, E.** (1975), "Style and medium in the motion pictures" στο Talbot, D. (επιμ.), *Film: An Anthology*, University of California Press: Berkeley, σσ.15-32
- Παυλίδης, Π.** (2012), *Η γνώση της διαλεκτικής της κοινωνικής εξέλιξης*, Επίκεντρο: Θεσσαλονίκη
- Πιτινό, Μπ.** (2020), *Ο πολιτισμός του χρυσόψαρου. Μικρή πραγματεία για την αγορά προσοχής*, Καστανιώτης: Αθήνα
- Postman, N.** (2007), *Διασκέδαση μέχρι θανάτου. Ο δημόσιος λόγος στην εποχή του θεάματος*, Κατάρτι: Αθήνα
- Sarlo, B.** (2003), "Post-Benjamin" στο Gumbrecht H.U., Marrinan M. (επιμ.), *Mapping Benjamin: The work of art in the digital age*, Stanford California Press: California, σσ.301-309
- Simmel, G.** (1997), "The Metropolis and Mental Life" στο Frisby D., Featherstone M. (επιμ.), *Simmel on culture*, Sage Publications: London, σσ.174-185
- Σκνίτσας, Γ.** (2020), «Η μουσική την εποχή της ισπανικής γρίπης», *Το Βήμα*, Οκτώβριος 4, 2020
- Sontag, S.** (1993), *Περί φωτογραφίας*, εκδόσεις Φωτογράφος: Αθήνα
- Tyron, Ch.** (2013), *On-Demand culture: Digital delivery and the future of movies*, Rutgers University Press: New Brunswick, New Jersey and London
- Virilio, P.** (1994), *The Vision Machine*, Indiana University Press: Bloomington and Indianapolis
- Williams, R.** (1974), *Television: Technology and cultural form*, Routledge: London and New York