

ΤΟ ΜΑΤΙ ΤΟΥ ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΥ

Το βιβλίο αυτό είναι μια έρευνα για το πώς φαίνονται οι φωτογραφίες και γιατί φαίνονται μ' αυτόν τον τρόπο. Νοιάζεται για το φωτογραφικό στυλ και τη φωτογραφική παράδοση, με τη λογική των πιθανοτήτων που ένας φωτογράφος σήμερα εφαρμόζει πάνω στη δουλειά του.

Η επινόηση της φωτογραφίας παρείχε μια δραστικά καινούργια διαδικασία κατασκευής εικόνων – μια διαδικασία βασισμένη όχι στη σύνθεση αλλά στην επιλογή. Αυτή ήταν μια βασική διαφορά. Τους πίνακες συνθέτουν μια σειρά από παραδοσιακά σχήματα και νοοτροπίες, αλλά οι φωτογραφίες, παίρνονταν με τον τρόπο που το απέδωσε ο κοινός άνθρωπος.

Η διαφορά ανέδειξε ένα δημιουργικό ζήτημα μιας νέας τάξης: πως μπορούσε αυτή η μηχανική και άσκεπτη διαδικασία να παραγάγει εικόνες με νόημα σε ανθρώπινους όρους – εικόνες με καθαρότητα, με συνοχή και άποψη. Καταδείχτηκε σύντομα ότι δε θα βρισκόταν μια απάντηση από εκείνους που αγαπούσαν υπερβολικά τις παλιές φόρμες, γιατί σε μεγάλο βαθμό ο φωτογράφος στερούνταν των παλιών καλλιτεχνικών παραδόσεων. Ο Beaudelaire μιλώντας για τη φωτογραφία είπε: «Η βιομηχανία, εισβάλλοντας στις περιοχές της Τέχνης, έχει γίνει ο πιο θανάσιμος εχθρός της Τέχνης». Και με τους δικούς του όρους ο Beaudelaire ήταν κατά το ήμισυ σωστός. Σίγουρα το καινούργιο μέσο δεν μπορούσε να ικανοποιήσει τα παλιά δεδομένα. Ο φωτογράφος πρέπει να βρει καινούργιους τρόπους για να ξεκαθαρίσει το νόημά του.

Οι καινούργιοι αυτοί τρόποι μπορούν να βρεθούν από ανθρώπους που μπορούσαν να εγκαταλείψουν την πίστη τους σε παραδοσιακά απεικονιστικά στάνταρντς – ή από κάποιον αδαή καλλιτεχνικά, ο οποίος δεν είχε κάποια παλιά πίστη να προδώσει. Από αυτό το τελευταίο είδος έχουν υπάρξει πολλοί. Από τις πρώτες μέρες της, η φωτογραφία έχει εξασκηθεί από χιλιάδες ανθρώπους που δεν μοιράζονταν κοινές παραδόσεις ή εξάσκηση, οι οποίοι δεν ήταν πειθαρχημένοι και ενωμένοι υπό κάποια ακαδημία ή συντεχνία, που θεωρούσαν το μέσο τους πολυποίκιλα σαν επιστήμη, τέχνη, επιτήδευμα ή μια διασκέδαση και που συχνά αγνοούσαν ο ένας τη δουλειά του άλλου. Αυτοί που επινόησαν τη φωτογραφία ήταν επιστήμονες και ζωγράφοι, αλλά αυτοί που την εξασκούσαν επαγγελματικά ήταν ένα πολύ διαφορετικό πράγμα. Ο Holgrave, νταγκεροτυπίστας ήρωας του Hawthorne, στο «Σπίτι με τα επτά αετώματα» δεν απείχε ίσως από τον τυπικό φωτογράφο.

«Αν και μόλις είκοσι δύο ετών, είχε ήδη γίνει διευθυντής σε επαρχιακό σχολείο, πωλητής σε επαρχιακό κατάστημα και πολιτικός συντάκτης σε επαρχιακή εφημερίδα. Είχε στη συνέχεια ταξιδέψει σα γυρολόγος πουλώντας κολόνιες και άλλα αρώματα. Είχε μελετήσει και

εξασκήσει την οδοντιατρική. Ακόμη πιο πρόσφατα είχε διατελέσει δημόσιος λέκτορας πάνω στον υπνωτισμό, μια επιστήμη για την οποία είχε αξιοσημείωτα χαρίσματα. Η παρούσα φάση του σαν νταγκεροτυπίστας δεν ήταν, κατά την άποψή του, μεγαλύτερης σπουδαιότητας, ούτε είχε περισσότερες πιθανότητες για κάτι πιο μόνιμο, από οποιαδήποτε από τις παλιές του τέχνες.

Η τεράστια δημοτικότητα του νέου μέσου παρήγαγε επαγγελματίες κατά χιλιάδες – μετέτρεψε αργυροχρυσοχόους, γανωτζήδες, φαρμακοτρίφτες, σιδεράδες και τυπογράφους. Εάν η φωτογραφία ήταν ένα καινούργιο καλλιτεχνικό πρόβλημα, τέτοιοι άνθρωποι είχαν το πλεονέκτημα ότι δεν υπήρχε τίποτα που να πρέπει να ξεμάθουν. Μεταξύ τους παρήγαγαν μια πληθώρα εικόνων. Το 1853 μια ημερήσια έκθεση της Ν. Υόρκης εκτίμησε ότι τρία εκατομμύρια δαγκεροτυπίες παρήχθησαν εκείνη τη χρονιά. Κάποιοι από τις εικόνες αυτές ήταν προϊόν γνώσης, ικανότητας, λογικής και επινοήσης – πολλές ήταν αποτέλεσμα ατυχήματος, αυτοσχεδιασμού, λανθασμένης εκτίμησης και εμπειρικού πειραματισμού. Αλλά είτε παράγονταν από τέχνη είτε από τύχη, κάθε εικόνα ήταν μέρος μιας τεράστιας επίθεσης πάνω στις παραδοσιακές συνήθειες του να βλέπουμε.

Κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα οι επαγγελματίες και οι σοβαροί ερασιτέχνες ενώθηκαν με έναν ακόμη μεγαλύτερο αριθμό από περιστασιακούς εικονολήπτες. Νωρίς τη δεκαετία του '80 η ξηρή πλάκα που μπορούσε να αγοραστεί έτοιμη προς χρήση, είχε αντικαταστήσει την ανακλαστική, βρώμικη διαδικασία της υγρής πλάκας, η οποία απαιτούσε να ετοιμαστεί η πλάκα ακριβώς πριν την έκθεση και να επεξεργαστεί πριν να στεγνώσει το γαλάκτωμά της. Η ξηρή πλάκα γέννησε τη φωτογραφική μηχανή χειρός και το στιγμιότυπο. Η φωτογραφία είχε γίνει εύκολη. Το 1893 ένας Άγγλος συγγραφέας παραπονέθηκε ότι μια στρατιά φωτογράφων έτρεχαν εκστασιασμένοι ανά την υφήλιο, φωτογραφίζοντας αντικείμενα κάθε είδους, μεγέθους και σχήματος, κάτω από οποιοσδήποτε συνθήκες, χωρίς ποτέ να σταθούν και να αναρωτηθούν: είναι αυτό ή εκείνο καλλιτεχνικό; Διακρίνουν ένα τοπίο που φαίνεται να ευχαριστεί, εστιάζουν και η φωτογραφία τραβήχτηκε! Δεν υπάρχει παύση, γιατί να υπάρξει; Γιατί η τέχνη μπορεί να σφάλλει αλλά η φύση δεν μπορεί να αποτύχει, λέει ο ποιητής και αυτοί ακούνε το ρητό. Γι' αυτούς η σύνθεση, το φως, η σκιά, η φόρμα και η υφή είναι απλά κλισέ.

Αυτές οι φωτογραφίες που παίρνονταν από χιλιάδες εργαζόμενους την ώρα που πηγαίνουν στη δουλειά τους ή και από χομπίστες της Κυριακής, δεν έμοιαζαν με καμιά φωτογραφία πριν από αυτές. Η ποικιλία εικόνων ήταν καταπληκτική. Κάθε ελάχιστη μεταβολή στη θέση λήψης ή στο φως, κάθε περαστική στιγμή, κάθε αλλαγή στην τονικότητα της εκτύπωσης δημιουργούσε μια καινούργια εικόνα. Ο εξασκημένος καλλιτέχνης μπορούσε να σχεδιάσει ένα κεφάλι ή ένα χέρι σε μια πληθώρα προοπτικών. Ο φωτογράφος ανακάλυψε

ότι οι χειρονομίες ενός χεριού ήταν ατελείωτα ποικίλες και ότι ο τοίχος ενός κτιρίου εκτεθειμένου στον ήλιο δεν ήταν ποτέ δυο φορές ίδιος.

Το μεγαλύτερο μέρος από αυτόν τον κατακλυσμό εικόνων φαινόταν χωρίς φόρμα και τυχαίες, αλλά κάποιες κατάφερναν να έχουν συνοχή ακόμη και στο πιο παράδοξό τους. Κάποιες από τις καινούργιες εικόνες ήταν αξιομνημόνευτες και φαίνονταν σημαντικές πέρα από τον περιορισμένο σκοπό τους. Αυτές οι φωτογραφίες έμεναν στη μνήμη, μεγέθυναν τις δυνατότητες κάποιου καθώς κοίταζε ξανά τον πραγματικό κόσμο. Καθώς απομνημονεύονταν επιζούσαν, όπως οι οργανισμοί, που αναπαράγονται και εξελίσσονται. Αλλά δεν ήταν μόνο ο τρόπος που η φωτογραφία περιέγραφε τα πράγματα που ήταν καινούργιος – ήταν επίσης τα πράγματα που επέλεξε να περιγράψει. Οι φωτογράφοι τράβαγαν αντικείμενα κάθε είδους, μεγέθους και σχήματος... χωρίς ποτέ να στέκονται να αναρωτηθούν, εάν αυτό ή εκείνο είναι καλλιτεχνικό. Η ζωγραφική ήταν δύσκολη, ακριβή και πολύτιμη και κατέγραφε αυτό που ήταν αναγνωρισμένο ως σημαντικό. Η φωτογραφία ήταν εύκολη, φθηνή και πανταχού παρούσα και κατέγραφε τα πάντα: βιτρίνες καταστημάτων, χορταρισμένα σπίτια, κατοικίδια, ατμομηχανές και ασήμαντους ανθρώπους. Και όταν έγιναν αντικειμενικά και μόνιμα, απαθανατισμένα σε μια εικόνα, αυτά τα ασήμαντα πράγματα απέκτησαν μια σπουδαιότητα. Προς το τέλος του αιώνα ακόμη και ο φτωχός γνώριζε πως έμοιαζαν οι πρόγονοί του.

Ο φωτογράφος έμαθε με δύο τρόπους: πρώτον, όπως ένας εργάτης με την άμεση κατανόηση των υλικών και των εργαλείων του, (εάν η πλάκα του δεν αποτύπωνε τα σύννεφα, μπορούσε να στρέψει την μηχανή του προς τα κάτω και να παραλείψει τον ουρανό), και δεύτερον, έμαθε από άλλους φωτογράφους που εμφανίζονταν σαν ένας ατελείωτος χείμαρρος. Εάν η έγνοια του ήταν εμπορική ή καλλιτεχνική, η παράδοσή του σχηματίζονταν από όλες τις φωτογραφίες που είχαν εντυπωθεί στη συνείδησή του.

Οι φωτογραφίες που αναπαράγονται σ' αυτό το βιβλίο έγιναν στο διάστημα σχεδόν ενός αιώνα και ενός τετάρτου του αιώνα. Έγιναν για διάφορους λόγους, από ανθρώπους με διαφορετικά ενδιαφέροντα και διαφορετικό ταλέντο. Στην πραγματικότητα έχουν ελάχιστα κοινά εκτός από την επιτυχία τους και ένα κοινό λεξιλόγιο: αυτές οι εικόνες είναι αναμφισβήτητα φωτογραφίες. Οι κοινή τους ματιά δεν ανήκει σε καμιά σχολή αισθητικής θεωρίας, αλλά στη φωτογραφία την ίδια. Ο χαρακτήρας αυτής της ματιάς ανακαλύφθηκε από φωτογράφους που δούλευαν, καθώς η συνειδητότητα των δυνατοτήτων της φωτογραφίας μεγάλωνε.

Αν αυτό είναι αλήθεια, θα ήταν δυνατόν να θεωρήσουμε την ιστορία του μέσου με όρους της προοδευτικής συνειδητότητας των χαρακτηριστικών και των προβλημάτων που μοιάζουν να είναι έμφυτα στο μέσον. Πέντε τέτοια ζητήματα συζητούνται παρακάτω.

Αυτά τα ζητήματα δεν καθορίζουν ξεχωριστές κατηγορίες δουλειάς – αντιθέτως θα πρέπει να θεωρηθούν σαν αλληλοεξαρτώμενες πλευρές ενός και μόνο προβλήματος – σαν τμηματικές απόψεις μέσα από το σώμα της φωτογραφικής παράδοσης. Με αυτή τους την ιδιότητα υπάρχει η ελπίδα ότι ίσως συνεισφέρουν στο σχηματισμό ενός λεξιλογίου και μιας κριτικής προοπτικής που να ανταποκρίνεται πιο ολοκληρωμένα στα μοναδικά φαινόμενα της φωτογραφίας.

Το αντικείμενο αυτό-καθεαυτό

Το πρώτο πράγμα που έμαθε ο φωτογράφος ήταν ότι η φωτογραφία ασχολούνταν με το πραγματικό – δεν έπρεπε απλά και μόνο να αποδεχτεί αυτό το γεγονός, αλλά και να το αλλάξει ευλαβικά ‘ εάν δεν το έκανε, η φωτογραφία θα τον νικούσε. Έμαθε ότι ο κόσμος από μόνος του είναι ένας καλλιτέχνης ασύγκριτης εφευρετικότητας και ότι για να αναγνωρίσει τα καλύτερα έργα του και τις στιγμές, για να τα αναμένει, να τα αποσαφηνίσει και να τα καταστήσει μόνιμα, απαιτείται οξύνοια και ευελιξία.

Αλλά έμαθε επίσης ότι η τεκμηρίωση των εικόνων του (άσχετα με την πειστικότητά τους ή την αδιαμφισβήτητη αξία τους ήταν ένα διαφορετικό πράγμα από την ίδια την πραγματικότητα. Μεγάλο μέρος της πραγματικότητας φιλτράρονταν από την στατική, μικρή ασπρόμαυρη φωτογραφία και κάποια από αυτή εκτίθενταν με μια αφύσικη καθαρότητα, με μια υπερβάλλουσα σημασία. Το αντικείμενο και η εικόνα δεν ήταν το ίδιο πράγμα, αν και αργότερα θα φαινόταν έτσι. Ήταν ένα πρόβλημα του φωτογράφου όχι απλά να δει την πραγματικότητα μπροστά του αλλά την εικόνα που ήταν ακόμη αόρατη, και να κάνει τις επιλογές του με τους όρους της τελευταίας.

Αυτό ήταν ένα καλλιτεχνικό πρόβλημα και όχι επιστημονικό, αλλά το κοινό πίστευε ότι η φωτογραφία δεν ήταν δυνατόν να ψεύδεται και ήταν ευκολότερο για τον φωτογράφο εάν επίσης το πίστευε αυτό, ή αν προσποιούνταν ότι το πίστευε. Έτσι υπήρχε πιθανότητα να ισχυριστεί ότι αυτό που είδαν τα μάτια μας ήταν μια παραίσθηση και αυτό που είδε η φωτογραφική μηχανή ήταν η αλήθεια. Ο ήρωας του Hawthorne, Holgrave, μιλώντας για ένα δύσκολο πορτραίτο είπε: «Αποδίδουμε (στο άπλετο και απλό ηλιακό φως του ουρανού) τα εύσημα για το γεγονός ότι αναδεικνύει και την πιο απλή επιφάνεια, αλλά στην πραγματικότητα φέρνει στην επιφάνεια τον κρυμμένο χαρακτήρα με μια αλήθεια που κανείς ζωγράφος δεν θα διακινδύνευε ποτέ, ακόμη και αν μπορούσε να την εντοπίσει... το αξιοσημείωτο είναι ότι το αυθεντικό φθίνει , στα μάτια του κόσμου... μια εξαιρετικά ευχάριστη έκφραση, ενδεικτική της καλοσύνης, της ανοιχτής καρδιάς, του φωτισμένου χαμόγελου και άλλων αξιέπαινων χαρακτηριστικών αυτού του διαμετρήματος. Ο ήλιος, όπως βλέπετε, λέει μια αρκετά διαφορετική ιστορία, και δεν θα τον καλοπιιάσουμε για κάτι διαφορετικό, μετά από

κάποιες υπομονετικές προσπάθειες από μέρους μου. Εδώ έχουμε έναν άνδρα πανούργο, ραφινάτο, σκληρό, αγέρωχο και επίσης ψυχρό σαν πάγο.»

Κατά μία έννοια, ο Holgrave είχε δίκιο όταν έδινε μεγαλύτερη πίστη στην εικόνα της φωτογραφικής μηχανής από ότι στα ίδια του τα μάτια, γιατί η εικόνα θα επιζούσε περισσότερο από το αντικείμενο και θα γινόταν η ενθουμούμενη πραγματικότητα.

Ο William M. Ivins, Jr είπε: « σε οποιαδήποτε δεδομένη στιγμή η αποδεκτή αναφορά ενός γεγονότος είναι μεγαλύτερης σημασίας από το ίδιο το γεγονός, γιατί αυτό για το οποίο σκεφτόμαστε και δρούμε είναι η συμβολική αναφορά και όχι το συγκεκριμένο γεγονός».

Είπε επίσης: «ο 19^{ος} αιώνας ξεκίνησε πιστεύοντας πως ό,τι ήταν λογικό ήταν αληθινό και θα κατέληγε να πιστεύει ότι αυτό που είδε φωτογραφημένο ήταν η αλήθεια.»

Η λεπτομέρεια

Ο φωτογράφος ήταν στενά δεμένος με τα γεγονότα και ήταν δικό του πρόβλημα να εξαναγκάσει το γεγονότα να πουν την αλήθεια. Δεν μπορούσε, έξω από το στούντιο, να θέσει την αλήθεια, μπορούσε μόνο να την καταγράψει όπως τη βρήκε, και βρισκόταν στη φύση σε μια αποσπασματική και ανεξήγητη μορφή – όχι σαν μια ιστορία, αλλά σαν σκορπισμένα και υπαινισσόμενα στοιχεία. Ο φωτογράφος δεν μπορούσε να συναρμολογήσει αυτά τα στοιχεία σε μια κατανοητή διήγηση, μπορούσε μόνο να απομονώσει ένα κομμάτι, να το τεκμηριώσει και με αυτόν τον τρόπο να διεκδικήσει γι' αυτό κάποια ιδιαίτερη σπουδαιότητα, ένα νόημα που πήγαινε πέρα από την απλή περιγραφή. Η αναγκαστική ευκρίνεια με την οποία ένας φωτογράφος κατέγραφε τα ασήμαντα πρότεινε ότι το αντικείμενο δεν είχε ποτέ πριν ιδωθεί σωστά, ότι ίσως στην πραγματικότητα δεν ήταν ασήμαντο, αλλά γεμάτο με νόημα που δεν είχε ανακαλυφθεί. Αν οι φωτογραφίες δεν μπορούσαν να διαβαστούν σαν ιστορίες, μπορούσαν να αναγνωστούν σαν σύμβολα.

Η παρακμή της αφηγηματικής ζωγραφικής στον περασμένο αιώνα έχει αποδοθεί σ' ένα μεγάλο βαθμό στην άνοδο της φωτογραφίας, η οποία «ανακούφισε» τον ζωγράφο από την ανάγκη να πει μια ιστορία. Αυτό είναι παράξενο, μιας και η φωτογραφία δεν υπήρξε ποτέ επιτυχής στη διήγηση. Στην πραγματικότητα σπάνια το έχει επιχειρήσει. Τα πολύπλοκα μοντάζ του 19^{ου} αιώνα των Robinson και Rejlander, συναρμολογημένα με μόχθο από αρκετά ποζαρισμένα αρνητικά, προσπάθησαν να πουν ιστορίες, αλλά τα έργα αυτά αναγνωρίζονταν στην εποχή τους σαν προσποιητές αποτυχίες. Στα πρώτα τους βήματα, στα περιοδικά εικόνων, η προσπάθεια γινόταν για να επιτύχουν μια αφήγηση μέσω φωτογραφικών συνεχειών (σεκάνς) αλλά η επιφανειακή συνοχή αυτών των ιστοριών επιτυγχάνονταν γενικά σε βάρος της φωτογραφικής ανακάλυψης. Η ηρωική καταγραφή του Αμερικανικού εμφυλίου από την ομάδα Brady και η ασύγκριτα μεγαλύτερη καταγραφή του Β' Παγκοσμίου

ου Πολέμου έχουν το εξής κοινό: καμία από τις δύο δεν εξηγούσε με εκτεταμένες λεζάντες τι συνέβαινε. Η λειτουργία των εικόνων αυτών δεν ήταν να κάνει την ιστορία ξεκάθαρη, ήταν να την κάνει αληθινή. Ο μεγάλος πολεμικός φωτογράφος Robert Capa εξέφρασε τόσο την αφηγηματική φτώχεια όσο και τη συμβολική δύναμη της φωτογραφίας, όταν είπε: «Αν οι φωτογραφίες σας δεν είναι αρκετά καλές, τότε δε βρισκόσαστε αρκετά κοντά.»

Το κάδρο

Επειδή η εικόνα του φωτογράφου δεν ήταν θέμα σύλληψης αλλά επιλογής, το αντικείμενό του δεν ήταν ποτέ αληθινά ξεχωριστό, ποτέ ολοκληρωτικά αυτόαρκες. Τα πλαίσια του φιλμ διαχώριζαν αυτό που ο ίδιος θεωρούσε πιο σημαντικό, αλλά το αντικείμενο που είχε τραβήξει ήταν κάτι άλλο' είχε επεκταθεί σε τέσσερις κατευθύνσεις. Εάν το κάδρο του φωτογράφου περιλάμβανε δύο φιγούρες, το να τις απομονώσει από το πλήθος όπου στέκοταν, δημιουργούσε μια σχέση ανάμεσα στις δύο αυτές φιγούρες που δεν υπήρχε πριν. Η κεντρική πράξη της φωτογραφίας, η πράξη της επιλογής και της απάλειψης, επιβάλλει μια συγκέντρωση στις άκρες της εικόνας – τη γραμμή που χωρίζει το μέσα από το έξω – και από τα σχήματα που δημιουργούνται από αυτήν.

Στον πρώτο μισό αιώνα της ζωής της φωτογραφίας, οι φωτογραφίες τυπώνονταν στο ίδιο μέγεθος με την εκτεθειμένη πλάκα. Επειδή η μεγέθυνση γενικά δεν ήταν πρακτική, ο φωτογράφος δεν μπορούσε να αλλάξει γνώμη στο σκοτεινό θάλαμο και να αποφασίσει να χρησιμοποιήσει μόνο ένα τμήμα της φωτογραφίας του, χωρίς να μειώσει σχετικά το μέγεθός της. Εάν είχε αγοράσει μια πλάκα οκτώ ιντσών επί δέκα (ή, ακόμη χειρότερα, την είχε ετοιμάσει ο ίδιος), την είχε κουβαλήσει σαν μέρος του βάρους που του λύγιζε την πλάτη και την είχε εμφανίσει, δεν υπήρχε πιθανότητα να ικανοποιηθεί με μια φωτογραφία στο μισό μέγεθος. Μια λογική απλής οικονομίας ήταν αρκετή να κάνει το φωτογράφο να προσπαθήσει να γεμίσει τη φωτογραφία ως τις άκρες της. Οι άκρες της εικόνας σπάνια ήταν ξεκάθαρες. Κομμάτια από πρόσωπα, κτίρια ή χαρακτηριστικά του τοπίου αποκόπτονταν, αφήνοντας ένα σχήμα που δεν ανήκε στο αντικείμενο, αλλά (εάν η εικόνα ήταν καλή) στην ισορροπία, την ιδιοκτησία της εικόνας. Ο φωτογράφος κοίταζε τον κόσμο σαν να ήταν ζωγραφική σε πάπυρο που ξετυλιγόταν από το ένα χέρι στο άλλο, εκθέτοντας έναν ατελείωτο αριθμό από κοψίματα – από συνθέσεις – καθώς το πλαίσιο προχωρούσε.

Η αίσθηση της άκρης της εικόνας ως μια επινόηση κροπαρίσματος είναι ένα από τα χαρακτηριστικά της φόρμας που σε μεγάλο βαθμό ενδιέφεραν τους επινοητικούς ζωγράφους στο τέλος του 19^{ου} αιώνα. Σε ποιο βαθμό αυτή η συνειδητοποίηση προήλθε από τη φωτογραφία και σε ποιο βαθμό από την τέχνη της Άπω Ανατολής είναι ακόμη θέμα ανοικτό προς μελέτη. Όμως, είναι πιθανόν η επικράτηση της φωτογραφικής εικόνας να βοήθησε να

προετοιμαστεί το έδαφος για μια εκτίμηση της Γιαπωνέζικης εκτύπωσης και επίσης ότι τα συνθετικά χαρακτηριστικά αυτών των εκτυπώσεων να οφείλουν πολλά στις συνήθειες του να βλέπεις ποιο προήλθε από την παράδοση της περγαμηνής.

Ο χρόνος

Δεν υπάρχει στ' αλήθεια ένα τέτοιο πράγμα όπως η στιγμιαία φωτογραφία. Όλες οι φωτογραφίες είναι χρονικές εκθέσεις μικρότερης ή μεγαλύτερης διάρκειας και η κάθε μία περιγράφει μια ξεχωριστή ενότητα του χρόνου. Ο χρόνος αυτός είναι πάντα το παρόν. Στην ιστορία της φωτογραφίας και μόνο, μια φωτογραφία περιγράφει μόνο εκείνη την περίοδο χρόνου στην οποία έγινε. Η φωτογραφία υπαινίσσεται το παρελθόν και το μέλλον μόνο τόσο όσο υπάρχουν στο παρόν, το παρελθόν μέσα από τα εναπομείναντα απομεινάρια, το μέλλον μέσω της προφητείας που φαίνεται στο παρόν.

Στις μέρες των αργών φιλμ και των αργών φακών, οι φωτογραφίες περιέγραφαν ένα κομμάτι χρόνου αρκετών δευτερολέπτων ή και περισσότερο. Αν το αντικείμενο μετακινούνταν, είχαμε σαν αποτέλεσμα εικόνες που δεν είχαν ιδωθεί ποτέ: σκύλους με δύο κεφάλια και μια δέσμη από ουρές, πρόσωπα χωρίς χαρακτηριστικά, διαφανείς ανθρώπους, απλώνοντας την διυλισμένη υπόστασή τους κατά το ήμισυ στο μήκος της πλάκας. Το γεγονός ότι αυτές οι εικόνες θεωρούνταν (στην καλύτερη περίπτωση) ως μερικώς αποτυχημένες, είναι λιγότερο ενδιαφέρον από το γεγονός ότι παρήχθησαν σε ποσότητα' ήταν οικείες σε όλους τους φωτογράφους και σε όλους τους πελάτες που είχαν ποζάρει με ανήσυχα μωρά για οικογενειακά πορτραίτα.

Μας εκπλήσσει το γεγονός ότι η επικράτηση αυτών των ριζοσπαστικών εικόνων δεν παρουσίασε ενδιαφέρον στους ιστορικούς της τέχνης. Η ζωγραφική με χρονική υστέρηση του Duchamp και του Balla, που έγινε πριν τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, έχει συγκριθεί με δουλειά που έγινε από φωτογράφους όπως ο Edgerton και ο Mili που εργάστηκαν συνειδητά με παρόμοιες ιδέες ένα τέταρτο του αιώνα αργότερα, αλλά οι τυχαίες φωτογραφίες με χρονική υστέρηση του 19^{ου} αιώνα έχουν αγνοηθεί – προφανώς επειδή ήταν τυχαίες.

Καθώς τα φωτογραφικά υλικά γίνονταν περισσότερο ευαίσθητα και οι φακοί και τα κλείστρα γρηγορότερα, η φωτογραφία στράφηκε στην εξερεύνηση αντικειμένων που κινούνταν γρήγορα. Καθώς το μάτι δεν μπορεί να καταγράψει τα ξεχωριστά καρέ μιας κινηματογραφικής ταινίας που προβάλλονται στην οθόνη με ταχύτητα εικοσιπεντάρων καρέ το δευτερόλεπτο, είναι ανέκδοτο να ακολουθήσει τις θέσεις ενός γρήγορα κινούμενου αντικειμένου δια ζώσης. Το άλογο που καλπάζει είναι ένα κλασικό παράδειγμα καθώς ζωγραφίστηκε με αγάπη αμέτρητες χιλιάδες φορές από Έλληνες, Αιγυπτίους, Πέρσες και Κινέζους και πέρασε από όλες τις σκηνές μάχης και τις αθλητικές εικόνες της Χριστιανοσύνης, το άλογο

έτρεχε με τα τέσσερα πόδια τεντωμένα, σαν να είχε ξεφύγει από ένα καρουζέλ. Η σύμβαση δεν διαταράχτηκε παρά μόνο το 1878 όταν ο Muybridge φωτογράφησε με επιτυχία ένα καλπάζον άλογο. Το ίδιο συνέβαινε και με την πτήση των πουλιών, το παιχνίδισμα των μυών στην πλάτη ενός αθλητή, την πτυχή στο ρούχο ενός πεζού και τις φευγαλέες εκφράσεις ενός ανθρώπινου προσώπου.

Η ακινητοποίηση αυτών των λεπτών τομών του χρόνου έχει υπάρξει μια συνεχής γοητεία για τον φωτογράφο. Και καθώς κυνηγούσε αυτό το πείραμα ανακάλυψε κάτι άλλο: ανακάλυψε ότι υπήρχε μια ευχαρίστηση και μια ομορφιά σ' αυτόν τον τεμαχισμό του χρόνου που είχε μικρή σχέση με αυτό που συνέβαινε. Είχε να κάνει μάλλον με το να βλέπει το στιγμιαίο μοτίβο γραμμών και σχημάτων που προηγουμένως ήταν καλυμμένα μέσα στη ρευστότητα της κίνησης. Ο Cartier Bresson καθόρισε την αφοσίωσή του σ' αυτή τη νέα ομορφιά με τη φράση «Η αποφασιστική στιγμή» αλλά η φράση έχει παρερμηνευτεί ' το πράγμα που συμβαίνει την αποφασιστική στιγμή δεν είναι μια δραματική κλιμάκωση αλλά μια οπτική. Το αποτέλεσμα δεν είναι μια ιστορία, αλλά μια εικόνα.

Το σημείο υπεροχής

Πολλά έχουν ειπωθεί για την καθαρότητα της φωτογραφίας αλλά λίγα για την αφάνειά της. Και όμως είναι η φωτογραφία που μας έχει διδάξει να βλέπουμε από το απρόσμενο σημείο υπεροχής και μας έχει δείξει εικόνες που δίνουν την αίσθηση μιας σκηνής, ενώ αποκρύπτουν την αφηγηματική τους έννοια. Οι φωτογράφοι από ανάγκη επιλέγουν από τις διαθέσιμες σ' αυτούς επιλογές και συχνά αυτό σημαίνει εικόνες από την άλλη πλευρά του προσκηνίου δείχνοντας τις πλάτες των ηθοποιών, εικόνες με ματιά πουλιού ή σκουληκιού ή εικόνες όπου το αντικείμενο είναι παραμορφωμένο από το ακραίο πλησίασμα ή και από κανένα (πλησίασμα), ή από ένα ασυνήθιστο μοτίβο του φωτός ή από μια φαινομενική αμφισημία μιας πράξης ή μιας χειρονομίας.

Ο Ivnins έγραψε με μια σπάνια αντίληψη του αποτελέσματος που τέτοιες εικόνες είχαν στα μάτια των ανθρώπων του 19^{ου} αιώνα: «Πρώτα το κοινό μίλησε εκτεταμένα γι' αυτό που αποκάλεσε φωτογραφική παραμόρφωση... [Αλλά] δεν πήρε πολύ καιρό που οι άνθρωποι άρχισαν να σκέφτονται φωτογραφικά και έτσι να αντιλαμβάνονται πράγματα που προηγουμένως χρειάστηκε να αποκαλύψει η φωτογραφία στα έκπληκτα και διαμαρτυρόμενα μάτια τους. Όπως η φύση είχε μια φορά μιμηθεί την τέχνη, έτσι είχε τώρα αρχίσει να μιμείται την εικόνα που δημιουργήθηκε από τη φωτογραφική μηχανή.

Μετά από έναν αιώνα και ένα τέταρτο (του αιώνα), η δυνατότητα της φωτογραφίας να προκαλεί και να απορρίπτει τις σχηματοποιημένες ιδέες μας για την πραγματικότητα είναι ακόμη νωπή. Στη μονογραφία του για τον Francis Bacon, ο Laurence Alloway μιλάει για

την επίδραση της φωτογραφίας σ' αυτόν τον ζωγράφο: «Η ακαθόριστη φύση της εικονογραφίας του, που είναι σοκαριστική αλλά σκοτεινή, σαν φωτογραφίες ενός ατυχήματος ή φρικαλεότητας, πλησιάζεται χρησιμοποιώντας το τεράστιο ρεπερτόριο εικόνων... Ειδησεογραφικές φωτογραφίες χωρίς λεζάντες, για παράδειγμα, συχνά εμφανίζονται σαν βαρυσήμαντες και εξαιρετικές... Ο Bacon χρησιμοποίησε αυτό το χαρακτηριστικό της φωτογραφίας για να ανατρέψει την καθαρότητα της πόζας στις φιγούρες της παραδοσιακής ζωγραφικής.»

Η επιρροή της φωτογραφίας στους σύγχρονους ζωγράφους (και συγγραφείς) ήταν μεγάλη και ανεκτίμητη. Είναι, κατά παράδοξο τρόπο, ευκολότερο να ξεχάσουμε ότι η φωτογραφία έχει επίσης επηρεάσει φωτογράφους – αλλά η φωτογραφία (η μεγάλη, ξεχωριστή, ομογενής ολότητα αυτής) έχει υπάρξει δάσκαλος, βιβλιοθήκη και εργαστήριο για εκείνους που έχουν συνειδητά χρησιμοποιήσει τη φωτογραφική μηχανή σαν καλλιτέχνες. Ένας καλλιτέχνης είναι ένας άνθρωπος που αναζητά νέες δομές στις οποίες να παραγγείλει και να απλοποιήσει την αίσθησή του για την πραγματικότητα της ζωής. Για τον καλλιτέχνη φωτογράφο, μεγάλο μέρος της αίσθησής του για την πραγματικότητα (όπου και αρχίζει η φωτογραφία του) και αρκετή από την αντίληψή του της μαστοριάς τους ή της δομής (όπου η φωτογραφία του συμπληρώνεται) είναι ανώνυμα και μη ανιχνεύσιμα δώρα από την ίδια τη φωτογραφία.»

Η ιστορία της φωτογραφίας έχει υπάρξει λιγότερο ένα ταξίδι παρά ένα μέγαλωμα. Η κίνησή της δεν ήταν γραμμική και συνεχής αλλά κεντρόφυγος. Η φωτογραφία, και η κατανόησή της από μέρους μας, έχει απλωθεί από το κέντρο ' έχει διεισδύσει, με έγχυση, στη συνειδητότητά μας. Σαν ένας οργανισμός η φωτογραφία γεννήθηκε ολόκληρη. Η ιστορία της εδράζεται μέσα στην προοδευτική ανακάλυψή της εκ μέρους μας.