

## Η ΣΚΟΤΕΙΝΗ ΟΨΗ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ

Μια σχηματική περιγραφή της επικοινωνίας μπορεί να γίνει με τον ακόλουθο τρόπο: Κάποιος επιθυμεί να μεταφέρει σε έναν άλλο ή σε μια ομάδα ανθρώπων μια εμπειρία του για κάτι που έμαθε, είδε ή ονειρεύτηκε. Το γράφει, το αφηγείται, το τραγουδά ή το ζωγραφίζει και αυτός στον οποίο απευθύνεται, το διαβάζει, το ακούει ή το βλέπει και καταλαβαίνει τί είναι αυτό που του λέει ο άλλος. Για να συμβούν βέβαια όλα αυτά θα πρέπει ο αποδέκτης του μηνύματος να αντιληφθεί πρώτα απ'όλα πως ο άλλος επιθυμεί να του πει κάτι. Θα πρέπει ακόμα να μιλούν και δύο την ίδια γλώσσα, να χρησιμοποιούν τους ίδιους κώδικες, και όταν μάλιστα μοιράζονται τις ίδιες εμπειρίες ή έχουν κοινά ενδιαφέροντα η επικοινωνία τους είναι περισσότερο επιτυχημένη.

Στην φωτογραφία οι παραπάνω προϋποθέσεις φαίνεται πως πληρούνται με τον καλύτερο τρόπο. Μια στοιχειώδης ικανότητα αντίληψης είναι αρκετή για να αναγνωρίσει κανείς τα πράγματα που απεικονίζονται σε μια φωτογραφία: Ένα τραπέζι, ένα δένδρο, ένα βουνό κ.τ.λ. Μια στοιχειώδης επίσης εμπειρία της ζωής επιτρέπει στον καθένα να αναγνωρίσει έναν θυμωμένο άνθρωπο ή μια χειρονομία αποχαιρετισμού. Το κοινό ενδιαφέρον αυτών που κοιτάζουν μια φωτογραφία εξασφαλίζεται λίγο πολύ από την κατανομή των φωτογραφικών εικόνων ανάλογα με το περιεχόμενό τους σε εξειδικευμένα έντυπα, συλλογές, ή οικογενειακά λευκώματα. Στην συνήθη χρήση της η "φωτογραφική γλώσσα", όπως λέγεται συχνά, δεν δημιουργεί κανένα πρόβλημα επικοινωνίας. Ο δημιουργός της -ο ερασιτέχνης που φωτογραφίζει αναμνηστικά στιγμιότυπα, ο φωτορεπόρτερ ή ο διαφημιστής- αρθρώνει τα σημεία αυτής της γλώσσας μ'έναν τρόπο που το περιεχόμενό της γίνεται άμεσα αντιληπτό από τον θεατή. Καθώς παισιώνεται συνήθως με κάποιο κείμενο -που περιγράφει, εξηγεί γεγονότα ή επιβεβαιώνει καταστάσεις- η ανάγνωση της εικόνας αποκτά μια λίγο ή πολύ συγκεκριμένη και μονοσήμαντη κατεύθυνση. Πρόκειται βέβαια για φωτογραφικές εικόνες επεξεργασμένες τόσο στην κατασκευή, όσο και στην πρόσληψή τους. Οτιδήποτε απρόοπτο -σύμφωνα με τον προορισμό μιας εικόνας- παρουσιάζεται σ'αυτήν, φιλτράρεται από το ίδιο το σύστημα που την επικοινωνεί. Καθώς ο θεατής γνωρίζει κατά κάποιο τρόπο πάντοτε πως οι φωτογραφίες που κοιτάζει σε τούτο το περιοδικό ή σ'εκείνο το λεύκωμα έχουν συγκεκριμένο προορισμό, στην "ανάγνωσή" τους ακολουθεί ένα μόνο δρόμο, παραβλέποντας οτιδήποτε συμπεραίνει πως παρεκκλίνει απ'αυτόν.

Αυτό θα μπορούσαμε να πούμε πως αποτελεί την φωτεινή όψη της φωτογραφίας: Είναι δηλαδή αυτό που “επιβάλλεται” να ειδωθεί σε μια φωτογραφική εικόνα. Έξω όμως από το κοινωνικό πλαίσιο που προκαθορίζει την χρήση της, η φωτογραφία έχει μια άλλη όψη, που για να την αντιληφθεί κανείς θα πρέπει να την παρατηρήσει προσεκτικά . Για να γίνει αυτό θα πρέπει ο θεατής να αφαιρέσει με κάποιο τρόπο τον προορισμό της, για παράδειγμα, να την απομονώσει υποθετικά από το πλαίσιο μέσα στο οποίο του παρουσιάζεται -το βιβλίο, την γκαλερί, το λεύκωμα κτλ-. Αυτό όμως δεν αρκεί, γιατί οι φωτογραφίες περιέχουν χαρακτηριστικά του είδους τους, που ακόμα και αν τις δει κανείς έξω από το πλαίσιο στο οποίο εντάσσονται, αυτά σηματοδοτούν τον προορισμό της ή τουλάχιστον αφήνουν να διαφανεί η πρόθεση του δημιουργού τους.



Έχοντας υπόψιν μας τα παραπάνω θα επιχειρήσουμε μια προσεκτική παρατήρηση διαλέγοντας μια φωτογραφία δρόμου, χωρίς κάτι ιδιαίτερο που θα μπορούσε να αποσπάσει την προσοχή μας, όπως θα συνέβαινε για παράδειγμα στην περίπτωση που η εικόνα διέθετε μίαν αισθητική μορφή ή αν αυτό που έδειχνε ήταν κάτι σημαντικό. Μετά από μια σύντομη ματιά θα πούμε πως η φωτογραφία μας δείχνει έξι ανθρώπους που περπατούν μπροστά από μια βιτρίνα ενός καταστήματος. Αυτό βέβαια είναι μια πολύ γενική περιγραφή, γιατί στην φωτογραφία υπάρχει ένα πλήθος ασπρόμαυρων σχηματισμών που αν επιμείνουμε λίγο θα μας φανερώσουν και άλλα πράγματα: έναν άνδρα που διασχίζει την πόρτα του καταστήματος, τα ράφια μέσα στο κατάστημα, και ορισμένες λεπτομέρειες όπως το κολιέ που φορά στο λαιμό της η ξανθή κοπέλα, το

βιβλίο με τις μισάνοικτες σελίδες κτλ. Υπάρχουν ακόμα κι'άλλοι σχηματισμοί για τους οποίους δεν είμαστε βέβαιοι ότι είναι αυτό που υποθέτουμε πως είναι, όπως κάτι που μοιάζει με χέρι και ξεπροβάλλει πίσω από το σώμα της γυναίκας, ή τα πράγματα που είναι πάνω στα ράφια και μοιάζουν με γυάλινα αντικείμενα τοποθετημένα τακτικά το ένα δίπλα στο άλλο.

Μια άλλη κατηγορία ασπρόμαυρων τόνων δεν σχηματίζουν τίποτα ή τουλάχιστον τίποτα που να μπορούμε να αναγνωρίσουμε σαν αντικείμενα ή αντανάκλασεις αντικειμένων. Αυτά μπορεί να είναι φωτοχημικά αποτυπώματα αντικειμένων που είτε γνωρίζουμε αλλά δεν μπορούμε να τα αναγνωρίσουμε γιατί η απεικόνισή τους στην φωτογραφία δεν το επιτρέπει είτε ή μπορεί να έχουν προκύψει από αντικείμενα των οποίων αγνοούμε την ύπαρξη. Μια τρίτη εκδοχή είναι πως αυτά δεν προέρχονται από αντικείμενα αλλά είναι συμπτώματα καθαρά φωτοχημικά, έχουν δημιουργηθεί δηλαδή από κάποιες αμυχές στην επιφάνεια του φιλμ, σκόνες που κολλάνε στην επιφάνειά του στην εκτύπωση της φωτογραφίας, είτε ακανόνιστες διαβαθμίσεις τόνων που οφείλονται στην ανάδευση του φιλμ ή του χαρτιού στα υγρά της εμφάνισης κτλ.

Από όλα τα παραπάνω ελάχιστα είναι αυτά που προσέχουμε όταν κοιτάζουμε μια φωτογραφία. Αυτό συμβαίνει γιατί υποθέτουμε πως η φωτογραφία αυτή μας δείχνει κάτι που συνέβη κάποια στιγμή στην γωνιά ενός δρόμου, κι'αυτό μας το δείχνει όπως δείχνει κανείς με το δάκτυλό του. Υποθέτουμε ακόμα πως κάποιος θέλει να μας επικοινωνήσει κάτι που έχει ένα γενικότερο νόημα όπως για παράδειγμα, την απομόνωση των ανθρώπων στους δρόμους μιας πόλης ή κάτι που αφορά δύο νέες γυναίκες που διασχίζουν ένα δρόμο, ή ακόμα πιο στοιχειώδη πράγματα όπως το ότι επιθυμεί να μας επικοινωνήσει την εικόνα μιας καθημερινής σκηνής δρόμου. Όλα τα άλλα που στην φωτογραφία που κοιτάζουμε παρουσιάζονται δυσδιάκριτα ή δεν μπορούμε να τα αποδώσουμε στην φυσική παρουσία κάποιων πραγμάτων, τα αντιλαμβανόμαστε με έναν γενικό τρόπο, σαν "οπτικό θόρυβο" της εικόνας, δηλαδή κάτι ανάλογο με αυτό που στην μετάδοση ενός ηχητικού σήματος λέμε παράσιτο. Με άλλα λόγια είναι αυτά που κατά κανόνα τα αγνοούμε, ή στην καλύτερη περίπτωση δεχόμαστε πως αποτελούν το οπτικό υπόβαθρο του "θέματος".

Η επιλογή όμως και η αξιολόγηση των σχηματισμών που παρατηρούμε στην επιφάνεια της φωτογραφικής εικόνας -στο επίπεδο της αναγνώρισης των σχηματισμών- συμβαδίζει ως ένα βαθμό, με την διάκρισή τους σε σημαντικά ή ασήμαντα -στο επίπεδο του νοήματος-. Αναγνωρίζουμε την πρόθεση κάποιου να μας δείξει (ή όπως λέγεται συχνά να μας πει) κάτι, κι'αυτή είναι που προσανατολίζει την προσοχή μας σε ορισμένες μόνο περιοχές της εικόνας. (Κάτι ανάλογο συμβαίνει και

στο τρόπο που συνήθως βλέπουμε τα πράγματα που βρίσκονται γύρω μας. Όταν για παράδειγμα ακουμπάμε ένα φλιτζάνι σ'ένα τραπέζι δεν βλέπουμε παρά μόνο την επιφάνεια του, και οτιδήποτε άλλο βρίσκεται μέσα στο οπτικό μας πεδίο το αγνοούμε. Η πρόθεσή μας δηλαδή εκείνη την συγκεκριμένη στιγμή είναι αυτό που κατευθύνει την αντίληψή μας σ'αυτό ή σε εκείνο το σημείο του οπτικού πεδίου).

Ακόμα όμως και αν αγνοούμε αρχικά την πρόθεση του δημιουργού της εικόνας, ο τρόπος που είναι διευθετημένα τα πράγματα μάσα στην σκηνή που βλέπουμε είναι αρκετός για να υποκαταστήσει αυτή την γνώση. Η διαβάθμιση των μεγεθών των σωμάτων για παράδειγμα μας επιτρέπει να προσδιορίσουμε ένα βάθος και ταυτόχρονα μας ωθεί να αποδώσουμε μια ιδιαίτερη σημασία στις δύο γυναίκες που βρίσκονται μπροστά: Αυτό είναι κάτι που μας υπαγορεύει η εμπειρία που έχουμε αποκτήσει κοιτάζοντας οποιοδήποτε είδος εικόνας (στον κινηματογράφο την τηλεόραση τα περιοδικά τα κόμικς κτλ). Ό,τι βρίσκεται στο πρώτο επίπεδο και λίγο πολύ στο κέντρο θεωρούμε πως είναι το "θέμα" της εικόνας. Στην φωτογραφία όμως αυτό έχει και μια διαφορετική έννοια: Οι δύο γυναίκες βρίσκονται μπροστά από τα άλλα επίπεδα της σκηνής-μπροστά από την βιτρίνα μπροστά από τους υπόλοιπους περαστικούς κτλ- αλλά μπροστά και σε μας, που σαν θεατές παρακολουθούμε την σκηνή από το σημείο που ορίζει ο φακός, την θέση δηλαδή απ'όπου στεκόταν ο φωτογράφος. Δεν μπορούμε να αγνοήσουμε το γεγονός πως αυτός είναι που μας δείχνει την σκηνή, και υποθέτουμε πως ο τρόπος που το κάνει είναι τέτοιος που μας καθοδηγεί για το τι είναι αυτό που πρέπει να δούμε. Ξέρουμε πως βρισκόταν εκεί, κάτι είδε, κάτι τον έκανε να σηκώσει την φωτογραφική μηχανή που κρατούσε στα χέρια του, και να φωτογραφήσει. Εάν αυτό που είδε και του τράβηξε την προσοχή δεν είχε εμφανιστεί στην φωτογραφία τότε δεν θα είχε κανένα λόγο να μας την δείξει. Υποθέτουμε λοιπόν πως αυτό το κάτι υπάρχει στην φωτογραφική εικόνα και προσπαθούμε να ακολουθήσουμε τις κινήσεις του, αισθανόμαστε την ματιά του που δείχνει κάτι, και αυτό ζητούμε να βρούμε στην φωτογραφία. Από το σημείο αυτό κίεπειτα όλα παίρνουν τον δρόμο τους. Στα πρόσωπα, τις εκφράσεις, ή τις ματιές ζητούμε ένα νόημα. Αντίστοιχα συμπεραίνουμε πως η παρουσία στην φωτογραφία όλων των άλλων πραγμάτων που απεικονίζονται όπως τα ράφια μέσα στην βιτρίνα, τα αντικείμενα πάνω σε αυτά ή οι ανεξήγητες σκιές, είναι συμπτωματική.

Τι θα άλλαζε αν κάποιος μας διαβεβαίωνε πως αυτή η φωτογραφία έχει γίνει τυχαία και δεν υπήρχε από κανέναν πρόθεση να μας δείξει αυτή την συγκεκριμένη σκηνή. Εάν μαθαίναμε για παράδειγμα πως αυτή η φωτογραφία είναι μία από τις 100 φωτογραφίες που πήρε από αυτό το σημείο μια μηχανή προγραμματισμένη να

φωτογραφίζει κάθε 10 δευτερόλεπτα, θα άλλαζε τίποτα στην αξιολόγηση που κάναμε προηγουμένως; Μάλλον όχι. Γιατί ακόμα και αν ο φωτογράφος λείπει από το σχήμα της επικοινωνίας σαν φυσική παρουσία που βλέπει και αντιδρά σε αυτό που συμβαίνει μπροστά του, υποκαθίσταται από ένα άλλο πρόσωπο που έχει επιλέξει αυτή την φωτογραφία από τις άλλες 100 γιατί σ'αυτήν είδε κάτι που υποθέτουμε πως μας προτείνει τώρα να δούμε.

Θα κάνουμε μια ακόμα υπόθεση. Εάν ο ίδιος ο φωτογράφος μας διαβεβαιώσει πως αυτή η φωτογραφία βγήκε τυχαία κάποια στιγμή που ήταν αφηρημένος και πάτησε συμπτωματικά το κουμπί της μηχανής του. Μπορεί να συμπληρώσει πως δεν θυμάται καθόλου ούτε τον δρόμο ούτε την σκηνή, και βρήκε αυτή την φωτογραφία στο κοντάκτ ενός φιλμ που έμεινε για καιρό ανεμφάνιστο και τίποτα από τις άλλες εικόνες που βρίσκονται γύρω του δεν μπορεί να δικαιολογήσει την ύπαρξή της, και αυτός είναι ο μόνος λόγος που μας την δείχνει. Ακόμα όμως και αν με αυτό το τρόπο καταφέρουμε να αφαιρέσουμε την πρόθεση να μας δείξει κάποιος αυτή την σκηνή, η αξιολόγηση, εξακολουθεί να υφίσταται: Στην φωτογραφία -με τον τρόπο που είναι κατασκευασμένη η φωτογραφική μηχανή- η σκηνοθεσία είναι αναπότρεπτη. Τα πράγματα που βρίσκονται μπροστά στην φωτογραφική μηχανή την στιγμή της φωτογράφισης τοποθετούνται αυτόματα στο κάδρο της : Κάτι βρίσκεται στο πρώτο επίπεδο της σκηνής κάτι πιο πίσω. Κάτι φαίνεται καθαρότερα από κάτι άλλο. Κάτι είναι πιο φωτεινό από τα άλλα. κ.ο.κ. Και αυτή η διευθέτηση των πραγμάτων μέσα στο φωτογραφικό κάδρο τους, από μόνη της, αποδίδει σ'αυτά μια συγκεκριμένη σημασία.

Για όλους αυτούς τους λόγους δεν θα μπορέσουμε ποτέ να ανατρέψουμε την ιεράρχηση των επιλογών μας. Το δυσδιάκριτο μπουκαλάκι πάνω στο ράφι δεν θα γίνει ποτέ περισσότερο σημαντικό από το χαμηλωμένο βλέμμα της ξανθιάς γυναίκας. Ούτε ποτέ θα αναρωτηθούμε εάν κάποιο αντικείμενο ή ένα φωτοχημικό φαινόμενο προκάλεσε αυτό το φως πάνω από το κεφάλι του άνδρα.

Από μια άποψη, πάνω στην φωτοευαίσθητη επιφάνεια του φιλμ, τίποτα δεν είναι πιο σημαντικό από κάποιο άλλο. Τα σημαντικά ξανθά μαλλιά, για παράδειγμα, σχηματίζονται με τον ίδιο τρόπο και με την ίδια ύλη που σχηματίζονται τα ασήμαντα γυάλινα αντικείμενα πάνω στα ράφια. Κάθε εκατομμυριοστό της επιφάνειας του φωτογραφικού χαρτιού που κοιτάζουμε είναι μαύρο ή άσπρο και αυτό είναι ανεξάρτητο από την αιτία που το δημιούργησε. Μπορεί να οφείλεται στο φως που αντανακλά ένα αντικείμενο, στο φως που εκπέμπει μια λάμπα, ή σε ένα παράσιτο φως που έπεσε πάνω στο φιλμ την ώρα της εμφάνισης. Η απεικόνιση εξάλλου του ασήμαντου είναι το ίδιο αναγκαστική -την στιγμή της φωτογράφησής- με την

εγγραφή του σημαντικού. Κι' αυτό είναι που διαφοροποιεί ουσιαστικά την φωτογραφία από τα άλλα είδη εικόνων. Τίποτα σε μια ζωγραφική ή σκηνοθετημένη εικόνα δεν δικαιολογεί το συμπτωματικό ή το απρόοπτο. Οτιδήποτε υπάρχει μέσα σε μια τέτοια εικόνα, έχει μια ιεράρχηση που κατευθύνεται από την πρόθεση του δημιουργού της και αυτήν ακολουθούμε συνήθως. Στην αναπαραστατική ζωγραφική για παράδειγμα ολόκληρο το υλικό υπόστρωμα του πίνακα καλύπτεται με χρώματα που τα ίδια αναπαριστούν τόσο τα σημαντικά όσο και τα ασήμαντα. Η αξιολόγηση όμως εδώ του τι είναι σημαντικό και τι όχι γίνεται από τον ίδιο τον καλλιτέχνη και υπακούει κατά κάποιο τρόπο στην ανάπτυξη του θέματος. Στον πίνακα ένα αντικείμενο ακόμα και αν απεικονίζεται ατελώς, αν είναι σκοτεινό ή στην άκρη του κάδρου, είναι τοποθετημένο στην εικόνα και η σημασία αυτής της τοποθέτησης είναι τελείως διαφορετική από αυτή ενός αντικείμενου που, από μόνο του, εγκαθίσταται στην εικόνα.

Ο μηχανισμός παραγωγής της φωτογραφικής εικόνας έχει δύο σκέλη. Το ένα είναι το οπτικό, ο μηχανισμός δηλαδή που από ένα συγκεκριμένο σημείο του χώρου κοιτάζει για ένα κλάσμα του δευτερολέπτου την θέα που ορίζεται από το οπτικό πεδίο του φακού. Το άλλο είναι το φωτοχημικό, ο μηχανισμός δηλαδή που εγγράφει τις οπτικές πληροφορίες που περιέχονται σ' αυτή την θέα. Το πρώτο έχει ένα μακράιωνα παρελθόν στο κόσμο των εικόνων, το δεύτερο είναι σχετικά νέο και ουσιαστικά αδιερεύνητο. Οτιδήποτε μέχρι τώρα έχει δείξει η φωτογραφία στον άνθρωπο, το αποδίδουμε πάντοτε στο πρώτο. Κατά κάποιο τρόπο θεωρούμε πως αυτό είναι το μάτι της φωτογραφικής μηχανής, και πιστεύουμε πως αυτό είναι που βλέπει και παγώνει την κίνηση, αυτό είναι που βλέπει και μεγεθύνει, αυτό είναι που βλέπει μέσα στο σκοτάδι, αυτό είναι που βλέπει ταυτόχρονα σε κάθε σημείο του οπτικού του πεδίου. Θεωρούμε πως οτιδήποτε έχει προσφέρει η φωτογραφία στον άνθρωπο οφείλεται στον φακό και το κλείστρο του. Ξεχνάμε βέβαια ότι το φωτοχημικό μέρος του μηχανισμού είναι αυτό που μας επιτρέπει να τα δούμε όλα αυτά. Κι' ακόμα αγνοούμε πως αυτό εγγράφει ένα πλήθος από οπτικές πληροφορίες που δεν μπορούμε να αξιολογήσουμε. Και δεν θα μπορούμε όσο το πρώτο επιβάλλεται στο δεύτερο. Όσο η δυσδιάστατη αναπαραγωγή της ορατής πραγματικότητας θέτει τους δικούς της όρους αξιολόγησης, θα επιβεβαιώνει αυτό που ήδη γνωρίζουμε και θα επισκιάζει την καινοφάνεια οποιουδήποτε φαινομένου περιέχεται στην φωτοευαίσθητη επιφάνεια.

Ο τρόπος όμως που εγγράφεται μια εικόνα στην φωτοευαίσθητη επιφάνεια μπορεί να μας διδάξει μια διαφορετική μέθοδο ανάγνωσης. Θα ξεκινήσουμε πάλι από την υπόθεση πως δεν υπάρχει "θέμα". Το ερώτημα που τίθεται τώρα είναι το εξής: τι

θα συμβεί εάν στην ανάγνωσή μας ακολουθήσουμε την παθητικότητα και την ουσιαστική αδιαφορία της φωτοευαίσθητης επιφάνειας; Με άλλα λόγια, τι θα συμβεί εάν όπως γι'αυτήν έτσι και για μας η σκηνή γίνει η θέα ενός φυσικού φαινομένου, μιας φυσικής συμπαρουσίας πραγμάτων σε ένα μέρος του χώρου. Πως θα περιγράφαμε σε αυτή την περίπτωση την φωτογραφία;

Παρατηρώντας αδιάκριτα τους ασπρόμαυρους σχηματισμούς είναι πιθανό να βλέπαμε πρώτα κάποια πράγματα που μοιάζουν με γυάλινα αντικείμενα τοποθετημένα τακτικά πάνω σε ράφια, έπειτα δύο γυναίκες που διασχίζουν ένα δρόμο, ένα φως του οποίου η προέλευση είναι άγνωστη κ.λ.π. Σε αυτή την περίπτωση τίποτα δεν θα μας εμπόδιζε να αντιστρέψουμε τον, προηγούμενο, καταναγκαστικό προσανατολισμό της προσοχής μας και να πούμε πως η φωτογραφία αυτή μας δείχνει ένα βιβλίο με μισάνοικτες σελίδες που κρατά στα χέρια της μια ξανθιά γυναίκα, το ξεκούμπωτο μπούστο της, ένα σκουλαρίκι κρίκο, το κράτημα των χεριών κτλ. Εάν τώρα μας υποδεικνυε κάποιος πως σ'αυτή την εικόνα υπάρχει ένα θέμα, ακολουθώντας την οπτική της φωτοευαίσθητης επιφάνειας, θα το αναζητούσαμε στην μικροσκοπική φιγούρα του ανθρώπου στην αριστερή άκρη του κάδρου, ή στο σκοτεινό προφίλ της γυναίκας που βρίσκεται στο κέντρο του. Καθώς αυτοί θα ήταν τα κεντρικά πρόσωπα, στις εκφράσεις τους και στις χειρονομίες τους θα αναζητούσαμε την ιστορία, το πραγματικό γεγονός που φωτογραφήθηκε. Θα ήταν σαν να κοιτάζουμε την σκηνή μιας κινηματογραφικής ταινίας, όπου ήρωες είναι οι κομπάρσοι -οι σκιές όπως τους αποκαλούν ορισμένοι κινηματογραφιστές- . Η πλοκή της ταινίας σε αυτή την περίπτωση, με τους πραγματικούς πρωταγωνιστές της δεν θα ήταν τίποτα περισσότερο από ένας γιγάντιος "οπτικός θόρυβος", το οπτικό υπόβαθρο, τελικά, του ασήμαντου.

Αυτή η σκοτεινή, όπως θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε, όψη της φωτογραφίας, ανοίγει ένα παράθυρο στον κόσμο, διαφορετικό όμως από αυτό που συνήθως πιστεύουμε. Όταν καταφέρουμε να δούμε τις φωτογραφικές εικόνες σαν αποτυπώματα φυσικών φαινομένων τότε μόνο η φωτογραφία μπορεί να μας προσφέρει ένα διέξοδο στον κόσμο. Ακόμα και όταν η εξιχνίαση αυτών των αποτυπωμάτων είναι αδύνατη, θα ξέρουμε τουλάχιστον πως κάτι υπάρχει "εκεί-έξω".



### **Μια σακούλα πορτοκάλια**

φωτ. Λουίζα Γκουλιαμάκη

Η φωτογραφία μιας σακούλας με πορτοκάλια έκανε στις αρχές Φεβρουαρίου «το γύρο του κόσμου», προκάλεσε ανησυχία, διαμαρτυρίες και ποικίλα σχόλια. Η φωτογραφία δημοσιεύθηκε αρχικά στην εφημερίδα Guardian και δείχνει μερικές δεκάδες Αθηναίων να συνωστίζονται με υψωμένα χέρια για να πάρουν μια σακούλα με πορτοκάλια που ένα χέρι κρατά πάνω από τα κεφάλια τους. Είναι οι παραγωγοί λαϊκών αγορών οι οποίοι μοιράζουν δωρεάν φρούτα και λαχανικά έξω από το υπουργείο Αγροτικής Ανάπτυξης ζητώντας τη μείωση της τιμής του πετρελαίου και του αγροτικού ρεύματος, καθώς επίσης τη μείωση του ΦΠΑ σε αγροτικά μηχανήματα και εφόδια. Δίκαια τα αιτήματα των αγροτών, βαθιά η οικονομική κρίση και πραγματική η αγωνία των πολιτών στη δωρεάν διανομή τροφίμων. Ειπώθηκε πως η φωτογραφία αυτή με τη δημοσιοποίησή της στα μέσα ενημέρωσης στιγματίζει την εικόνα της Ελλάδας και πως τέτοια στιγμιότυπα δεν πρέπει να δημοσιοποιούνται. Αναρωτιέμαι ποια θα ήταν η αντίδραση αυτών που αισθάνθηκαν ενόχληση από αυτή τη φωτογραφία εάν η Guardian δημοσίευε μια άλλη φωτογραφία από τις γεμάτες κόσμο καφετέριες λίγους δρόμους πιο πέρα.

Μεγαλύτερο ενδιαφέρον σε αυτό το συμβάν έχει η διαχείριση των φωτογραφικών εικόνων, ιδιαίτερα σε περιόδους κρίσης. Αξίζει να θυμηθούμε από την ιστορία της φωτογραφίας την εκμετάλλευση της φωτογραφίας στην περίπτωση της οικονομικής κρίσης στις ΗΠΑ τη δεκαετία του 1930. Μετά το μεγάλο κραχ οργανώθηκε από τον Roy Stryker η φωτογραφική ομάδα του FSA (Farm Security Administration) για λογαριασμό της αμερικανικής κυβέρνησης. Σκοπός της ήταν η φωτογραφική τεκμηρίωση της ζωής στην ύπαιθρο και ειδικότερα της ανέχειας στην οποία είχαν περιέλθει οι κάτοικοι των αγροτικών περιοχών. Ο Stryker, συγκέντρωσε τους καλύτερους φωτογράφους της εποχής και σε ένα κείμενο οδηγιών που τους διένειμε το 1936 περιέγραφε τα θέματα που θα έπρεπε να φωτογραφηθούν έτσι ώστε να προβληθούν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο οι επιπτώσεις της οικονομικής κρίσης. Έξι χρόνια αργότερα, το 1942 ο Roy Stryker μετέθεσε την ομάδα των φωτογράφων στο OWI (Γραφείο Πληροφοριών Πολέμου). Με μια άλλη επιστολή του προς



τους φωτογράφους Russell Lee και Arthur Rothstein δίνει λοιπόν ξανά οδηγίες για τα θέματα που πρέπει να φωτογραφίσουν. Εδώ όμως το περιεχόμενο είναι διαφορετικό και περιγράφεται με λεπτομέρειες: «... Μας χρειάζονται αμέσως φωτογραφίες ανδρών γυναικών και παιδιών, που να έχουν χαρούμενη όψη, να δείχνουν πως πιστεύουν στις Ηνωμένες Πολιτείες. Φωτογραφήστε ανθρώπους που έχουν μια όψη ενθουσιασμού. Έχουμε ιδιαίτερη ανάγκη από νέους εργάτες και εργάτριες που δουλεύουν στη βιομηχανία. Νοικοκυρές στους κήπους τους να μαζεύουν λουλούδια. Κι ακόμα ζευγάρια γερόντων που να δείχνουν ευτυχισμένοι». Και από τις δυο επιστολές φαίνεται πως ο Stryker, είχε συγκεκριμένες εικόνες στο μυαλό του για την πραγματικότητα που έπρεπε να περιγραφεί, και αυτό που ζητούσε από τους φωτογράφους του ήταν οι σχετικές «αποδείξεις». Οι συστάσεις του ήταν ουσιαστικά στερεότυπες εικόνες που ανάλογα με τις πολιτικές σκοπιμότητες όφειλαν να αποδώσουν στην ίδια χώρα ένα διαφορετικό πρόσωπο. Η σημασία αυτού του εγχειρήματος -εκτός από τη δημιουργία μιας μοναδικής στο είδος της συλλογής φωτογραφικών εικόνων- ήταν σημαντική γιατί ανέδειξε την εύθραυστη σχέση της φωτογραφίας με την πραγματικότητα.

Η φωτογραφία της πολύ καλής φωτογράφου Λουίζας Γκουλιαμάκη ενόχλησε γιατί θίγει το θέμα αυτής της σχέσης. Δημοσιεύτηκε με αναλυτική περιγραφή του γεγονότος που απεικονίζει, και δεν αφήνει κανένα περιθώριο λανθασμένης ανάγνωσης. Πόσο κοντά όμως στην πραγματικότητα μπορεί να είναι μια φωτογραφία που απεικονίζει την ακούσια συμμετοχή του κόσμου σε μια σκηνοθετημένη παράσταση που έστησαν οι αγρότες για να υποστηρίξουν τα αιτήματά τους; Η απάντηση αφήνει ένα κενό που φανερώνει το χάσμα της φωτογραφίας με την πραγματικότητα. Η παράσταση λειτούργησε βέβαια σαν καταλύτης διαμορφώνοντας την εικόνα που κατέγραψε η φωτογράφος συνοψίζοντας δυναμικά τα γεγονότα που βιώνουμε στην Ελλάδα τα τελευταία χρόνια. Πως είναι όμως δυνατόν, αναρωτιέται κανείς, η φωτογραφία ενός στημένου γεγονότος να προσεγγίζει την αλήθεια αποτελεσματικότερα από τόσες άλλες φωτογραφίες πραγματικών γεγονότων που δημοσιεύονται καθημερινά στις εφημερίδες;



Miroslav Tichý

Φαντάσματα γυναικών και έργων τέχνης

Η υπόθεση Miroslav Tichý είναι σήμερα λίγο πολύ γνωστή. Πρόκειται για την σχετικά πρόσφατη αποκάλυψη ενός ιδιόρρυθμου ογδοντάχρονου καλλιτέχνη ο οποίος για περισσότερο από σαράντα χρόνια ζει αυτοεξόριστος στο περιθώριο της πόλης που γεννήθηκε στο Kyjov στην Τσεχία. Την περίοδο αυτή με αυτοσχέδιες φωτογραφικές μηχανές και πενιχρά μέσα φωτογράφιζε κρυφά γυναίκες που περπατούσαν στους δρόμους και στα πάρκα, περίμεναν σε στάσεις λεωφορείων ή έκαναν μπάνιο στη δημοτική πισίνα. Τύπωνε τις φωτογραφίες και μετά τις κολλούσε σε φτηνά χαρτιά ή χαρτόνια, σχεδίαζε το περιθώριο και καμιά φορά τόνιζε ορισμένες λεπτομέρειες στα σώματα των γυναικών. Έπειτα τις έβαζε στην άκρη, τις ακουμπούσε οπουδήποτε ή τις πετούσε στο πάτωμα παρέα με τα ποντίκια που σε ορισμένες περιπτώσεις βοηθούσαν τη φθορά τους. Και έφτιαχνε άλλες μηχανές με σκουπίδια που μάζευε από το δρόμο, και φωτογράφιζε και άλλες γυναίκες, και η ζωή του θα συνέχιζε με τον ίδιο τρόπο εάν δεν είχε εμφανισθεί ένας παιδικός φίλος που μάζευε τις φωτογραφίες για να τις παρουσιάσει σε φωτογραφικά φεστιβάλ και μουσεία. Αν κρίνει κανείς από τις δημοσιεύσεις, αναλύσεις και εκθέσεις που ακολούθησαν με αποκορύφωμα την αναδρομική έκθεση του Miroslav Tichý στο Georges Pompidou το 2008, είναι φανερό πως ο κόσμος της τέχνης τις υποδέχθηκε με ανεπανάληπτο ενθουσιασμό.

Τον Tichý δεν τον ενδιέφερε να κάνει τέχνη και σήμερα ακόμα παρακολουθεί με έκπληξη τις εκθέσεις και το ενδιαφέρον που δείχνει ο κόσμος για τα έργα του. Οι φωτογραφίες του μου αρέσουν για λόγους που θα εξηγήσω πιο κάτω, αυτό όμως που δεν μου αρέσει είναι το τσίρκο που έχει στηθεί γύρω από τον ίδιο. Η πρωτόγονη παραγωγή των φωτογραφιών του, η εμμονή και το πάθος του δημιουργού τους για τις γυναίκες έγιναν αφορμή να γυριστούν δυο κινηματογραφικά ντοκιμαντέρ και αν αληθεύουν όσα δημοσιεύονται σχετικά με το θέμα ο Nick Cave έχει γράψει ένα τραγούδι γι αυτόν και ο Michael Nyman σχεδιάζει την παραγωγή ενός μουσικού έργου εμπνευσμένο από τη ζωή του. Η ανακάλυψη βέβαια ενός φωτογράφου στην σύγχρονη κοινωνία της υψηλής τεχνολογίας και των ψηφιακών μέσων δεν θα μπορούσε να περάσει απαρατήρητη. Ιδού λοιπόν η απόδειξη, έσπευσαν να πουν ορισμένοι, πως στην αναγνώριση ενός φωτογραφικού έργου δεν έχει σημασία ο τεχνολογικός εξοπλισμός ή η τεχνική κατάρτιση. Αφελές συμπέρασμα όχι όμως αδικαιολόγητο.

Το φάντασμα της περίπτωσης του Tichý συντροφεύει τη φωτογραφία από τη γέννησή της. Η ανεπιτήδευτη, άτεχνη και συχνά ερασιτεχνική φωτογραφία αναδεικνυε κατά περιόδους ποιότητες που υπονόμευαν το καθεστώς του καλλιτέχνη φωτογράφου. Με απλά λόγια το ερώτημα που θέτουν αυτού του είδους οι φωτογραφίες είναι το εξής: πως είναι δυνατόν κάποιος που δεν κατέχει την τεχνική να δημιουργεί ένα έργο τέχνης όταν μάλιστα δεν έχει πρόθεση να κάνει κάτι τέτοιο; Η απάντηση είναι εξίσου απλή. Για να αποκτήσει κάτι την ιδιότητα του έργου τέχνης - όσο ευτελές και αν είναι αυτό- πρέπει με κάποιο τρόπο να «τοποθετηθεί» στο χώρο της τέχνης. Αυτό έγινε και στη περίπτωση του Tichý. Μόνο που εδώ η συζήτηση για την καλλιτεχνική αξία των φωτογραφιών του επισκιάζει την προηγούμενη σημασία τους ως άχρηστα λάφυρα της εμμονής ενός ανθρώπου να προσεγγίσει το αντικείμενο της επιθυμίας του. Γιατί περί αυτού πρόκειται: το ενδιαφέρον του Tichý για τις φωτογραφίες που έπαιρνε τελείωνε με την εκτύπωση και την διακόσμηση τους στα χαρτονάκια όπου τις κολλούσε. Οι χιλιάδες απόπειρες να δει την Γυναίκα, να κατακτήσει δηλαδή τη φανταστική εικόνα της, πιστεύω πως είχαν περισσότερη αξία σκορπισμένες στο πάτωμα από αυτήν που τους αποδίδει σήμερα η περιοδεύουσα έκθεσή τους.



Jeff Wall, *A View from an Apartment*, 2004-2005. Transparency in lightbox, 167 x 244 cm

### **Διορθώσεις, απαλείψεις και δηλώσεις.**

*Ήθελα μόνο τον θείο Vern να στέκεται δίπλα στο καινούργιο του αυτοκίνητο (ένα Hudson) μια καθαρή μέρα. Τον πήρα και αυτόν και το αυτοκίνητο. Πήρα επίσης ένα μικρό μέρος από την μπουγάδα της θείας Mary και τον Beau Jack το σκύλο να κατουράει ένα φράκτη, και μια σειρά γλάστρες με μπιγκόνιες στη βεράντα και 78 δέντρα και ένα εκατομμύριο βότσαλα στον δρόμο και άλλα. Η φωτογραφία είναι ένα γενναϊόδωρο μέσο. [Lee Friedlander, “An excess of fact”, στο *The desert seen* (New York: D.A..P., 1996), σελ.104]*

Όλα αυτά τα παραπανίσια πράγματα που περιβάλλουν το θείο Vern τις περισσότερες φορές φαίνεται να εμφανίζονται ως εκ θαύματος στην εκτύπωση της φωτογραφίας. Δεν τα βλέπουμε όταν φωτογραφίζουμε γιατί τη στιγμή της φωτογράφισης η αντίληψή μας λειτουργεί εξαιρετικά επιλεκτικά: κατευθύνεται και απορροφάται κυριολεκτικά από το θέμα στο οποίο στοχεύουμε, αντίθετα με το οπτικό πεδίο που καλύπτει η ο οπτικός μηχανισμός της φωτογραφικής μηχανής ο οποίος συλλαμβάνει αδιακρίτως οτιδήποτε περιλαμβάνεται σε αυτό. Το πρόβλημα βέβαια της παρουσίας παρείσακτων πραγμάτων σε μια φωτογραφία υφίσταται μόνο όταν διακρίνουμε το περιεχόμενό της σε θέμα και φόντο, δηλαδή, σε κάτι που έχει σημασία και σε κάτι που δεν έχει. Μπορεί λοιπόν να ευθυγραμμιστεί κανείς με την οπτική της φωτογραφικής μηχανής και να δεχθεί πως σημαντικό δεν είναι μόνο ότι είναι μπροστά ή στο κέντρο, αλλά και αυτό που είναι πιο πίσω, στην άκρη του κάδρου,

μισοκρυμμένο, λιγότερο ευκρινές και συχνά συμπτωματικό. Το θέμα της φωτογραφίας θα καλύπτει τότε ολόκληρη την επιφάνειά της και θα περιλαμβάνει όλα όσα ο φωτογράφος μπόρεσε να ελέγξει μαζί και αυτά που δεν μπόρεσε να αποφύγει. Ορισμένες φορές μάλιστα τα ασήμαντα πράγματα είναι που έχουν ενδιαφέρον. Γιατί ακόμα και αν δεν μας ενδιαφέρει ο θείος Vern, κάτι μένει στη φωτογραφία για να κοιτάξουμε: είναι η μπουγάδα της θείας Mary, ο Beau Jack, όλα αυτά που συνθέτουν την εικόνα της ζωής που περιβάλλει τον θείο Vern και το αυτοκίνητό του.

Πολλοί φωτογράφοι σήμερα αισθάνονται άβολα με όλα όσα *γενναιόδωρα* προσφέρει το φωτογραφικό μέσο. Με τη σκηνοθεσία του θέματος αρχικά και ακολούθως με τη βοήθεια της ψηφιακής επεξεργασίας απαλείφουν σχολαστικά κάθε ίχνος “συνεργασίας” με το φωτογραφικό μέσο. Και αν κάτι μπορεί να αφήσει στο θεατή την αμφιβολία του συμπτωματικού, οι ίδιοι ή όσοι σχολιάζουν τα έργα τους μας πληροφορούν ότι τα πάντα σε αυτά είναι προσχεδιασμένα. Για τη φωτογραφία του Jeff Wall *Θέα από ένα διαμέρισμα*, 2004-5 μαθαίνουμε για παράδειγμα -από συνεντεύξεις του ίδιου του φωτογράφου- πως η αναζήτηση του κατάλληλου χώρου, η επιλογή των προσώπων που εμφανίζονται στη φωτογραφία, η επίπλωση του διαμερίσματος, ο χρόνος που χρειάστηκε να εξοικειωθούν μαζί του οι δυο γυναίκες και τέλος η φωτογράφιση πήρε περισσότερο από δυο χρόνια. Το παράδειγμα μπορεί να μοιάζει ακραίο αλλά χαρακτηρίζει καλά ορισμένα συμπτώματα της σύγχρονης φωτογραφίας.

Ως θεατής, οφείλω να πω, αισθάνομαι άβολα απέναντι σε έργα που δημιουργούνται με διορθώσεις, απαλείψεις και δηλώσεις. Γιατί όλα αυτά, μοιάζουν λίγο με πρακτικές λογοκρισίας που καθιστούν εντέλει αδιάφορη την ανάγνωση κειμένων ή εικόνων.



## **Baghdad Calling**

### **Οι φωτογραφίες από μέσα**

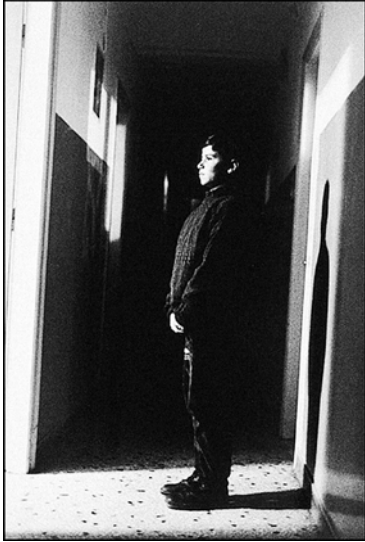
Το Baghdad Calling του Geert van Kesteren είναι ένα βιβλίο για τους Ιρακινούς πρόσφυγες που ζουν στην Ιορδανία, Συρία και Τουρκία. Εκτός από τις δικές του φωτογραφίες περιλαμβάνει εκατοντάδες φωτογραφίες από κινητά τηλέφωνα και ψηφιακές μηχανές που πήραν κάτοικοι της Βαγδάτης από το 2006 έως το 2007. Η σύνθεση αυτή, όπως λέει ο ίδιος, προέκυψε όταν διαπίστωσε πως πολλοί Ιρακινοί πρόσφυγες φύλαγαν στα κινητά τους τηλέφωνα φωτογραφίες που τους έστελναν οι συγγενείς και οι φίλοι που είχαν μείνει πίσω. «Έδειχναν τους κήπους τους, τους σκύλους τους, τις οικογένειές τους, μερικές φορές τη ζωή στους δρόμους. Βρήκα αυτές τις φωτογραφίες περισσότερο ενδιαφέρουσες από τις δικές μου, καθώς δεν μπορούσα εκείνη την περίοδο να μπω στο Ιράκ». Την έκδοση του βιβλίου το Νοέμβριο του 2008 ακολούθησαν εκθέσεις των φωτογραφιών που περιλαμβάνονται σε αυτό στη μπιενάλε του Brighton τον Οκτώβριο και πιο πρόσφατα στη Barbican Art Gallery στο Λονδίνο. Υποθέτω ότι πολύ σύντομα θα τις δούμε και σε πολλές άλλες διοργανώσεις.

Δεν είναι η πρώτη φορά που τέτοιες φωτογραφίες παρουσιάζονται σε χώρους τέχνης, ή πλαισιώνουν φωτογραφίες επαγγελματιών φωτογράφων. Έχει προηγηθεί το 2004 στο International Center of Photography στη Νέα Υόρκη η έκθεση φωτογραφιών από τις Ιρακινές φυλακές του Abu Ghraib. Θυμόμαστε όλοι πόσο είχαν σοκάρει την κοινή γνώμη. Από την μια μεριά ήταν η κακομεταχείριση και ο εξευτελισμός των φυλακισμένων Ιρακινών και από

την άλλη οι αναμνηστικές πόζες των βασανιστών που διασκέδαζαν χλευάζοντας τα θύματά τους. «Για πρώτη φορά», σημείωναν τότε οι διοργανωτές της έκθεσης στο ICP, «είδαμε τα γεγονότα να εξελίσσονται άμεσα, όχι μέσα από το φακό αντικειμενικών παρατηρητών, αλλά μέσα από τα μάτια ανδρών και γυναικών που συμμετείχαν σε αυτά».

Η φαντασιωτική ταύτιση του ματιού με φωτογραφίες αυτού του είδους έχει βέβαια να κάνει με την επιθυμία της άμεσης, ωμής απεικόνισης του πραγματικού. Είναι αυτό το είδος που πιστεύουμε πως θα γεμίσει το κενό που άφησαν πίσω τους οι αλλεπάλληλες δοκιμασίες του φωτογραφικού ρεπορτάζ. Αυτό που συνέβη στις αρχές της δεκαετίας του 90 με την διαχείριση της φωτογραφικής απεικόνισης του πόλεμου στον Περσικό Κόλπο από τις συμμαχικές δυνάμεις ήταν το προοίμιο μιας εποχής διαψεύσεων της επιθυμίας μας να δούμε αυτό που κρύβεται πίσω από τα φωτογραφημένα γεγονότα. Η λογοκρισία και η καθοδήγηση περιόρισαν έκτοτε σημαντικά τον ορίζοντα του ορατού και ταυτόχρονα περιέγραψαν τα όρια ενός απαγορευμένου χώρου. Σ' αυτόν το χώρο τοποθετούμε αυτό που πιστεύουμε πως μας κρύβουν οι φωτογραφίες που δημοσιεύονται σήμερα στον τύπο.

Εάν όμως οι φωτογραφίες του Abu Ghraib είναι συγκλονιστικές επειδή το περιεχόμενό τους αποκάλυψε μια βαναυσότητα που δεν είχαμε ξαναδεί, οι φωτογραφίες των κατοίκων της Βαγδάτης που συνέλεξε ο van Kesteren δεν αποκαλύπτουν τίποτα, δεν δείχνουν τίποτα διαφορετικό από όσα έχουμε ξαναδεί. Τι είναι λοιπόν αυτό που τις κάνει «περισσότερο ενδιαφέρουσες» από τις δικές του; Όχι βέβαια το ότι εκείνη την περίοδο δεν μπορούσε να μπει στο Ιράκ. Μου είναι δύσκολο να φανταστώ πώς θα μπορούσαν οι δικές του φωτογραφίες ή και οποιουδήποτε άλλου φωτογράφου, να αντικαταστήσουν αυτές που πήραν οι κάτοικοι της Βαγδάτης. Γιατί αυτές οι φωτογραφίες είναι προσωπικά μηνύματα που στην ακατέργαστη και κοινότοπη όψη τους εγγράφεται υπόγεια ο φόβος, ο αφανισμός, η καρτερικότητα, η νοσταλγία. Και είναι ίσως περισσότερο ενδιαφέρουσες γιατί εντέλει σε αυτό το είδος πιστεύουμε πως βρίσκεται αυτό που ζητάμε από τη φωτογραφία.



φωτ. Μιχάλης Σουρλής, από το εκκλησιαστικό οικοτροφείο «Οι τρεις ιεράρχες», 1995  
«Διαισθάνθηκα την παρουσία των παιδιών στην απόλυτη ησυχία, που την διατάρασσε ο αδιάκοπος ήχος από πόρτες που άνοιγαν και έκλειναν σχεδόν ταυτόχρονα, δίνοντάς μου την αίσθηση ενός απόλυτου κρυφτού, ενός προσωπικού κρυφτού εφηβικών επιθυμιών και αναγκών».

### **Η φωτογράφιση του αθέατου.**

24 Ιουνίου 2008. Σήμερα, που είναι μια λαμπρή και ζεστή καλοκαιριάτικη μέρα, δεν θα έπρεπε να γράφω αυτά που γράφω. Η διαύγεια όμως της ατμόσφαιρας κι ένα αναπάντεχο συμβάν πριν από δυο μέρες με οδήγησαν σε μια μάλλον απαισιόδοξη θεώρηση της φωτογραφικής πράξης: Πόσο καθαρότερα ή διαφορετικά από αυτό που βλέπουμε μπορεί να δει μια φωτογραφική μηχανή; Όταν όλα έχουν φωτογραφηθεί και τίποτα πια δεν μπορεί να μας εκπλήξει, γιατί να φωτογραφίζει κανείς; Τι προσδοκούν οι φωτογράφοι που μια μέρα σαν τη σημερινή θα φωτογραφήσουν πράγματα που έχουμε ξαναδεί σε αναρίθμητες φωτογραφίες;

Υπάρχουν βέβαια αυτοί που πιστεύουν πως οι φωτογραφίες συντηρούν τις εικόνες της μνήμης τους και θα φωτογραφήσουν, όπως πάντα, στιγμές που για την προσωπική τους ζωή θεωρούν πως είναι σημαντικές και γι' αυτό απαραίτητο να φωτογραφηθούν. Υπάρχουν όμως και οι άλλοι που φωτογραφίζουν με την προσδοκία πως κάτι αναπάντεχο, πρωτόγνωρο ή εξωπραγματικό θα εμφανισθεί στις φωτογραφίες τους, κάτι που θα αποκαλύψει μια διαφορετική όψη των πραγμάτων.



Σας θυμίζω την περίπτωση του τέρατος που υποτίθεται πως κρύβεται στο βυθό της λίμνης Λόγχες στην Σκοτία. Από τις όχθες της λίμνης, εκατοντάδες επισκέπτες παρατηρούν καθημερινά την επιφάνεια του νερού και περιμένουν με τη φωτογραφική μηχανή έτοιμη να καταγράψει και να επιβεβαιώσει το παραμικρό ίχνος της παρουσίας ενός τέρατος που είναι γνωστό πια πως δεν υπάρχει. Υποβρύχιες έρευνες, υπέρηχοι, δορυφορικές παρατηρήσεις, έχουν δείξει πως κανένα τέρας δεν ζει στο βυθό της λίμνης. Οι επισκέπτες όμως επιμένουν ακόμα γιατί ο μύθος του ανεξήγητου είναι τόσο ελκυστικός που επισκιάζει κάθε επιστημονική διάψευση.

Πολλοί φωτογράφοι μέχρι σήμερα, αφιέρωσαν τη ζωή τους σ'ένα ανάλογο μάταιο(;) έργο. Έστρεφαν τη φωτογραφική μηχανή τους στην επιφάνεια του ορατού με την προσδοκία να την διαρρήξουν. Πίστευαν πως με τις φωτογραφίες τους θα ξεσκεπάσουν το κοινότοπο, θα ανακαλύψουν την αλήθεια, την τάξη, την ουσία των πραγμάτων. Καμιά φωτογραφική μηχανή όμως δεν μπορεί να δει περισσότερα ή διαφορετικά πράγματα από αυτά που αντικρίζουν τα μάτια μας. Όχι γιατί αυτό είναι τεχνικά αδύνατο, αλλά γιατί αντίθετα ο αρχικός σχεδιασμός όπως και κάθε βελτίωση της φωτογραφικής τεχνολογίας αποσκοπούσε να κάνει τη φωτογραφική μηχανή να δει με το τρόπο που βλέπουμε στη κανονική μας όραση. Ο μύθος παράλληλα ενός ματιού που είναι μηχανικό, αλάνθαστο, ακριβές, γρήγορο, διεισδυτικό και παγκόσμιο, καλλιεργούσε πάντοτε την προσδοκία πως κάποια μέρα η φωτογραφική μηχανή θα δει κάτι περισσότερο ή διαφορετικό. Ορισμένοι φωτογράφοι, άνθρωποι ιδιαίτερα ευαίσθητοι και παθιασμένοι με τη φωτογραφία, φαίνεται πως προσδοκούν ακόμα στην απεικόνιση του αθέατου. Η εμμονή τους όμως μπορεί να ερμηνευθεί διαφορετικά: Φωτογραφίζουν όχι γιατί πραγματικά επιθυμούν να δουν αυτό που κρύβεται πίσω από την επιφάνεια, τη συνέχεια και τη λογική του κόσμου, αλλά γιατί αντίθετα οι φωτογραφίες τους απεικονίζουν πάντοτε μια οικεία όψη της ορατής πραγματικότητας. Η φωτογραφία αδυνατώντας εντέλει να υπερβεί τα όρια του ορατού, τους παρέχει την απαραίτητη ασφάλεια για να συνεχίσουν να ζουν. Το άρθρο μου εικονογραφεί μια φωτογραφία από τις πρώτες εργασίες του Μιχάλη Σουρλή, ενός νέου και καλού φωτογράφου, που η φωτογραφία δεν κατάφερε τελικά να τον προστατέψει. Κι αυτός είναι ο λόγος που έγραψα σήμερα όλα αυτά.

## Ουράνια μηνύματα και επίγειες φιλοδοξίες.

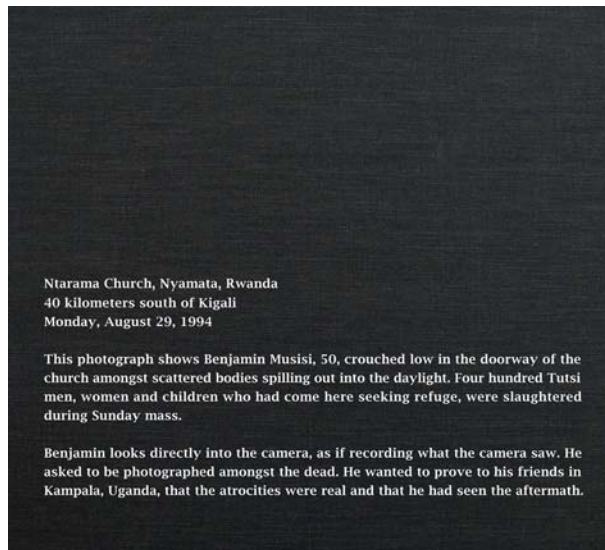


Από τις αρχές της δεκαετίας του 1970 χιλιάδες καθολικοί προσκυνητές συγκεντρώνονταν τακτικά στη περιοχή Bayside της Νέας Υόρκης για να προσευχηθούν και να ακούσουν προφητείες για την ανθρωπότητα που φανέρωναν στην κα Veronica Lueken (1923-1995) η Παναγία και πολυάριθμοι άγιοι. Οι αγρυπνίες συνεχίζονται να οργανώνονται μέχρι σήμερα και οι Baysiders, όπως αποκαλούνται οι οπαδοί της Lueken, προσπαθούν με κάθε τρόπο να διαδώσουν τα ουράνια μηνύματα και να αναγνωρισθούν από την τοπική εκκλησία. Ως πειστήριο λοιπόν της εγκυρότητας των προφητικών μηνυμάτων οι Baysiders κατά την διάρκεια της αγρυπνίας φωτογραφίζουν με πολารόιντ τον ουρανό, ο ένας τον άλλο και γενικά οτιδήποτε βρίσκεται στην περιοχή. Η άμεση εμφάνιση των φωτογραφιών δεν αφήνει περιθώρια αμφισβήτησης των ουράνιων μηνυμάτων που απεικονίζουν (η πρόσφατη πάντως διακοπή της παραγωγής της πολารόιντ θα δημιουργήσει ένα θέμα που μένει

να δούμε πως θα διευθετηθεί). Οι εκλάμψεις των φλας μέσα στο σκοτάδι της νύκτας, η μεγάλη διάρκεια της έκθεσης και η κίνηση της μηχανής κατά τη λήψη της φωτογραφίας δημιουργούν φωτεινούς σχηματισμούς που αποδίδονται σε θαύματα και ερμηνεύονται σύμφωνα με έναν κώδικα που διαμορφώθηκε σταδιακά από τους ίδιους τους πιστούς. Σε μια τυπική λοιπόν του είδους φωτογραφία που έγινε κατά τη διάρκεια της αγρυπνίας της 25 Μαρτίου 1978 οι διακεκομμένες γραμμές με την απειλητική μορφή φιδιών στο κάτω αριστερό άκρο του κάδρου ερμηνεύονται ως προσευχές των πιστών που σταματούν την επερχόμενη συντέλεια του κόσμου η οποία συμβολίζεται με τη βροχή των μετεωριτών και το διαβολικό προφίλ στο επάνω και δεξιό άκρο του κάδρου.

Όπως φαίνεται από τα παραπάνω η ερμηνεία των φαινομένων από τους Baysiders προεκτείνεται με γλαφυρό τρόπο σε θέματα που απαιτούν δημιουργική φαντασία. Όλα αυτά μου θύμισαν ορισμένους επιμελητές, θεωρητικούς και ιστορικούς της τέχνης που τα τελευταία χρόνια δείχνουν ενδιαφέρον για τη φωτογραφία. Αναρωτιέμαι για παράδειγμα τι θα γινόταν εάν κάποιος σκεφτόταν να εκθέσει τις φωτογραφίες των Baysiders σε μια αίθουσα τέχνης. Το είδος των φωτογραφιών δεν έχει σημασία καθώς κάθε φωτογραφία η οποία διακινείται στον χώρο της τέχνης θεωρείται πλέον εικαστικό έργο και εμπίπτει στις αρμοδιότητες της κριτικής της τέχνης. Καμία αντίρρηση, αν και η άποψη αυτή θα μπορούσε να δημιουργήσει προσδοκίες στους Baysiders. Το πρόβλημα όμως δεν είναι αν θα παρουσιασθούν οι φωτογραφίες τους σε μια έκθεση αλλά όσα θα γραφτούν για να τη δικαιολογήσουν. Ας υποθέσουμε λοιπόν πως ο επιμελητής που έχει αναλάβει την υποστήριξη της έκθεσης δεν γνωρίζει τις ιδιαιτερότητες της φωτογραφικής τεχνολογίας γιατί θεωρεί πως δεν χρειάζεται να τις γνωρίζει. Ας υποθέσουμε επίσης πως δεν εξετάζει τις προθέσεις των δημιουργών και το πλαίσιο μέσα στο οποίο έγιναν οι συγκεκριμένες φωτογραφίες γιατί αυτό θεωρεί πως υπαγορεύουν οι σύγχρονες αντιλήψεις για τη τέχνη. Τι θα δει και τι θα γράψει για αυτές; Με το κύρος του μυημένου στην τέχνη της φωτογραφίας θα αποδώσει στους δημιουργούς προθέσεις που δεν είχαν αλλά εξυπηρετούν πολύ καλά το θεωρητικό - κριτικό του έργο. Πάλι δεν θα υπήρχε κανένα πρόβλημα εάν οι Baysiders δεν διάβαζαν αυτά που έγραψε ο επιμελητής για τις φωτογραφίες τους. Αλλά θα τα διαβάσουν και τότε θα μπουκ στο μυαλό τους ιδέες που θα αποπροσανατολίσουν το ενδιαφέρον τους για τις ουράνιες παρουσίες.

Οι φιλοδοξίες όμως των επιμελητών είναι συχνά επιβλαβείς και για καλούς φωτογράφους. Προσοχή λοιπόν στο τι βλέπουμε και τι διαβάζουμε. Φωτογράφοι και θεατές είναι φρόνιμο να αναπτύξουμε πλέον αντισώματα δυσπιστίας απέναντι στο κύρος των επιμελητών, των θεωρητικών και των ιστορικών της τέχνης.



Alfredo Jaar, Real Pictures, 1995

## Όλα ή τίποτα

Στο διήγημα «Η περιπέτεια ενός φωτογράφου» του Italo Calvino, ο Antonino Paraggi, υπάλληλος διανομής σε μια βιομηχανία ωθούμενος από το πάθος του να αναλύει γεγονότα και καταστάσεις, επιχειρεί να καταλάβει το νόημα της Φωτογραφίας. Εκ πεποιθήσεως μη-φωτογράφος, παρατηρεί τους άλλους που φωτογραφίζουν και σταδιακά εμπλέκετε ο ίδιος φτάνοντας στα άκρα κάθε του φωτογραφική πράξη. Όταν για παράδειγμα, φωτογραφίζει τη φίλη του, φωτογραφίζει μόνο αυτή και τίποτα άλλο. Είναι ένα πρόβλημα μεθόδου, λέει στους φίλους του. *Οποιοδήποτε πρόσωπο ή πράγμα αποφασίσεις να φωτογραφίσεις, πρέπει να συνεχίσεις να το φωτογραφίζεις, συνέχεια, μονάχα αυτό, όλες τις ώρες της ημέρας και της νύχτας. Η φωτογραφία έχει έννοια μόνο όταν εξαντλεί όλες τις πιθανές εικόνες.* Κι έπειτα, όταν η φίλη του τον εγκαταλείπει, κλείνεται στο σπίτι του, πέφτει σε κατάθλιψη και με το βλέμμα του να κοιτάζει το κενό φωτογραφίζει συνεχώς ελπίζοντας μ' αυτό το τρόπο να συλλάβει την απουσία της. Η περιπέτεια του φαίνεται να παίρνει τέλος, όταν κομματιάζει όλες τις φωτογραφίες του και μαζεύει τα απομεινάρια τους πάνω σε εφημερίδες απλωμένες στο πάτωμα. Καθώς τις κοιτάζει σκέφτεται πως *ίσως η πραγματικά αληθινή φωτογραφία, είναι ένας σωρός από κομματιασμένες εικόνες ιδιωτικής ζωής πάνω σε ένα τσαλακωμένο πλαίσιο, στολισμένο με σφαγές και βασιλικές στέψεις.*

Εάν ο Antonino ζούσε στην εποχή μας (το διήγημα γράφτηκε το 1955) θα μπορούσε να γίνει σπουδαίος καλλιτέχνης. Θα μπορούσε για παράδειγμα μετά από σαράντα χρόνια να φωτογραφίσει τις σφαγές στην Rwanda και να αναρωτιέται αν το νόημα της φωτογραφίας βρίσκεται τελικά σε αυτή την ολοκληρωτική απεικόνιση της γενοκτονίας. Κι'ίσως τότε σκεφτόταν πως ο μόνος τρόπος για να γίνει αυτό είναι να μην τις δείξει σε κανέναν, να διαλέξει εξήντα απ'αυτές και να τις θάψει μέσα σε μαύρα κουτιά που θα στοιβάξει ανά ομάδες στο δάπεδο. Σε κάθε κουτί με λευκά γράμματα θα περιέγραφε τι είναι αυτό που απεικονίζει η φωτογραφία που είναι κλεισμένη σε αυτό \* . Θα έγραφε:

*Δευτέρα, Αύγουστος, 1994. Εκκλησία Ntarama, Nyamata, Rwanda. 40 χιλιόμετρα νότια του Kigati. Η φωτογραφία αυτή δείχνει τον Benjamin Musisi 50 χρονών, κουλουριασμένο στη πόρτα της εκκλησίας ανάμεσα σε σκόρπια πτώματα χυμένα έξω στο φως. Τετρακόσιοι Τούτσι, άνδρες, γυναίκες και παιδιά που είχαν αναζητήσει καταφύγιο στην εκκλησία, σφαγιάστηκαν κατά την διάρκεια της κυριακάτικης λειτουργίας. Ο Benjamin κοιτάζει τη φωτογραφική μηχανή, σαν να καταγράφει τί είδε αυτή. Ζήτησε να φωτογραφηθεί ανάμεσα στους νεκρούς. Ήθελε να αποδείξει στους φίλους του στην Kampala της Uganda ότι η κτηνωδία ήταν πραγματική και είχε δει το επακόλουθό της.*

Σφαγές, στρατόπεδα συγκέντρωσης, κατεστραμμένες πόλεις, θα περιγράφονταν με λέξεις. Οι φωτογραφίες αντί να δείχνουν τα γεγονότα, θα ζητούσαν να τις σκεφτούμε. Θα ελευθερώνονταν τα φαντάσματα που είναι κλεισμένα μέσα στα μαύρα κουτιά. Κι έτσι το αποτρόπαιο θέαμα εκείνης της μέρας, αυτό που καμιά εικόνα δεν μπορεί να αναπαραστήσει, θα έμενε κλεισμένο στα μάτια του Benjamin που μας κοιτάζουν μέσα από μια φωτογραφία που κανείς δεν θα μπορεί να δει. Εάν ο Antonino ζούσε στην εποχή μας ίσως κατέληγε στη σκέψη πως σε αυτή τη κατάσταση εντέλει η φωτογραφία – βλέμμα, εξαντλεί όλες τις πιθανές εικόνες του κόσμου.

\* Πρόκειται για το έργο Real Pictures του χιλιανού καλλιτέχνη Alfredo Jaar που πρωτοπαρουσιάστηκε το 1995 στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης Σικάγου.



Από το λεύκωμα «Μια ξεχωριστή μέρα. Παιδικά πορτραίτα από τη συλλογή του Νίκου Πολίτη»

### **Η φωτογραφία στο πορτοφόλι**

Ο ιστορικός τέχνης W. J. T. Mitchell σε μια πρωτότυπη θεώρηση του κόσμου των εικόνων\* αναρωτιέται τι ζητούν από εμάς οι εικόνες; Όχι μόνο οι πίνακες ζωγραφικής, αλλά και οι θρησκευτικές εικόνες, οι φωτογραφίες ή τα κόμικς. Τις εξετάζει όχι ως αντικείμενα φορείς μιας σημασίας, αλλά ως ζωντανούς οργανισμούς που η παρουσία τους μας επιβάλλει μια συγκεκριμένη συμπεριφορά και κατά συνέπεια έναν ανάλογο τρόπο να τις κοιτάζουμε. Εξηγεί πως το ότι οι εικόνες μάς ζητούν κάτι δεν είναι καθόλου μια παράδοξη ιδέα αν σκεφτούμε κάποιον που περπατά μέσα σε μια Βυζαντινή εκκλησία. Οι εικόνες τού ζητούν να σταθεί μπροστά τους με σεβασμό, να τις λατρέψει, να τις αγαπήσει, και συχνά τον προσκαλούν να τις φιλήσει. Αυτού του είδους η σχέση υπερβαίνει το ερώτημα τι σημαίνουν ή τι δείχνουν και προσφέρει τη δυνατότητα μιας καθολικής θεώρησης των οπτικών

τεχνών. Για να πείσει τους μαθητές του πως όλοι μοιραζόμαστε αυτή τη συμπεριφορά απέναντι στις εικόνες, τους ζητά να βγάλουν από το πορτοφόλι τους τη φωτογραφία ενός αγαπημένου τους προσώπου και να καταστρέψουν τα μάτια του. Φυσικά, συμπληρώνει ο Mitchell κανείς δεν το κάνει παρότι συμφωνούμε πως δεν είναι παρά μια χάρτινη εικόνα που μπορεί να ξανατυπωθεί. Το ότι η φωτογραφία στο πορτοφόλι έχει μαγικές ιδιότητες είναι προφανές. Σήμερα όμως, την εποχή που η φωτογραφία έχει απολέσει το φυσικό της υπόστρωμα, το θέμα χρειάζεται περαιτέρω διερεύνηση. Παρακάμπτοντας το αν έχει κανείς πλέον πορτοφόλι—λόγω της οικονομικής κρίσης—το ερώτημα είναι αν φυλάει σε αυτό φωτογραφίες; Καθώς οι περισσότεροι σήμερα αποθηκεύουμε τις φωτογραφίες μας στο κινητό τηλέφωνο, θα πρέπει να αναρωτηθούμε εάν η ψηφιακή μορφή της φωτογραφίας έχει επηρεάσει τη σχέση μας με τη Φωτογραφία.

Οι ομιλητές στη συζήτηση που έγινε στις 24 Νοεμβρίου στο Auditorium της Ελληνοαμερικανικής Ένωσης, εξετάζοντας την παραγωγή και διακίνηση της φωτογραφίας στο διαδίκτυο έκαναν ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις για το μέλλον της φωτογραφίας παραθέτοντας εύστοχα παραδείγματα. Ακούσαμε πολλά για τις δυνατότητες δημοσίευσης και διακίνησης των φωτογραφιών, για εξελίξεις που είναι αδύνατον να αγνοήσουμε, για νέες ικανότητες που αποκτούμε στην ανάγνωση ή στο φιλτράρισμα των πληροφοριών και άλλα πολλά. Δεν ακούστηκε όμως τίποτα για την απώλεια της υλικής υπόστασης της φωτογραφίας. Η σχέση που έχουμε με τις τυπωμένες εικόνες, το είδος του βλέμματος που μας ζητούν να τους απευθύνουμε, διαμορφώνεται από τη συνείδηση πως κοιτάζουμε πραγματικά αντικείμενα και αυτή βέβαια η συνείδηση δεν είναι ίδια όταν κοιτάζουμε προβολές σε οθόνες. Οι φωτογραφίες που κυκλοφορούν στο διαδίκτυο, σχηματίζουν ρεύματα, προκαλούν συζητήσεις, εμφανίζονται και χάνονται στις οθόνες μας ανάμεσα σε σχόλια, παρατηρήσεις ή επαίνους. Κι έπειτα τι; Θα παραμείνουν εκεί έως ότου κάποιος επιμελητής από τον πραγματικό κόσμο να τις ξεχωρίσει ανάμεσα σε εκατομμύρια άλλες και να τις τυπώσει. Ή πράγμα πιθανότερο, δεν θα τυπωθούν ποτέ και θα παραμείνουν για πάντα σε αυτή την άυλη κατάσταση. Έχω πει ξανά πως από οικολογική άποψη, αυτή είναι ίσως η μεγαλύτερη συνεισφορά της ψηφιακής φωτογραφίας στην σύγχρονη κοινωνία. Αλλά δεν συμμερίζομαι καθόλου τον διαδικτυακό ενθουσιασμό όσων ομιλούν για νέες δεξιότητες και προοπτικές χωρίς να λαμβάνουν υπόψιν τους πως η φωτογραφία που φυλά κανείς στο κινητό του τηλέφωνο είναι διαφορετική από την τυπωμένη φωτογραφία που φυλά στο

πορτοφόλι του. Αρκεί, παρακολουθώντας το παράδειγμα του Mitchell, να αναρωτηθούμε εάν θα διστάζαμε το ίδιο να διαγράψουμε τη φωτογραφία ενός προσφιλούς προσώπου από το κινητό μας τηλέφωνο.

\* *What Do Pictures Want?* W. J. T. Mitchell ed. The University of Chicago Press, 2005

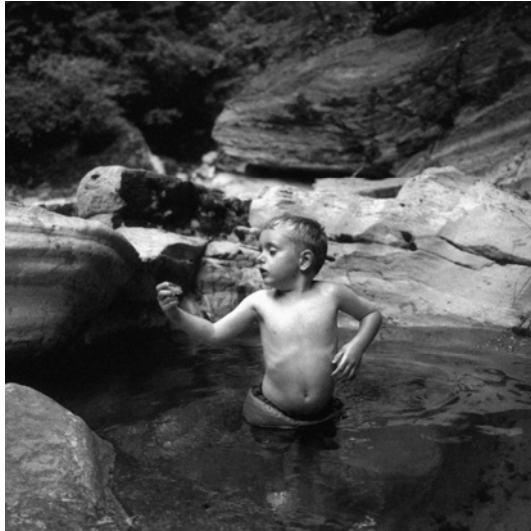
## Χίλιες λέξεις ή μια σιωπή;

Μια φωτογραφία, λέγεται, πως αξίζει όσο χίλιες λέξεις. Η παροιμία αυτή, αφορά γενικότερα τις εικόνες, χρησιμοποιείται όμως πλέον αποκλειστικά όταν αναφέρεται κανείς σε φωτογραφίες. Ο αριθμός «χίλια» έχει βέβαια συμβολικό χαρακτήρα, δεν είναι όμως λίγοι αυτοί που πιστεύουν πως υπάρχει μια πραγματική, αν και ομιχλώδης, αντιστοιχία κάθε φωτογραφίας με χίλιες λέξεις. Γι αυτό και συχνά χρησιμοποιείται ως υπεκφυγή όταν κάποιος δεν έχει να πει τίποτα για την φωτογραφία στην οποία αναφέρεται. Καθώς όμως κανένας δεν μαθαίνει ποιές είναι αυτές οι χίλιες λέξεις, το μυστήριο της αντιστοιχίας φωτογραφίας και λέξεων ενισχύεται. Αυτός που λέει πως μια φωτογραφία αξίζει χίλιες λέξεις, υποθέτει πως η αντιστοιχία φωτογραφίας και λέξεων είναι προφανής για τους άλλους. Κι αυτοί που αντί για τις χίλιες λέξεις ακούν την παροιμία, υποθέτουν, πως επειδή ακριβώς η αντιστοιχία φωτογραφίας και λέξεων είναι προφανής, δεν χρειάζεται να μπει κανείς στον κόπο να τις απαριθμήσει. Έτσι, μένουν όλοι σύμφωνοι πως μια φωτογραφία αξίζει όσο χίλιες λέξεις.

Αν οι χίλιες λέξεις αφορούν στην περιγραφή του θέματος μιας φωτογραφίας και υποθέσουμε πως όλοι οι άνθρωποι βλέπουμε τα ίδια πράγματα, τότε δεν χρειάζεται πράγματι να μπει κανείς στον κόπο να περιγράψει τα πρόσωπα, τα αντικείμενα, την υφή της επιφάνειάς τους ή την θέση τους στο χώρο. Σε αυτό το επίπεδο ανάγνωσης η φωτογραφία δεν έχει να προσφέρει στον θεατή - αναγνώστη τίποτα περισσότερο από οπτικές πληροφορίες που αφορούν στην επιφάνεια των πραγμάτων, στην όψη τους από μια συγκεκριμένη γωνία σε μια δεδομένη χρονική στιγμή. Στο *Σαν την βροχή πριν πέσει*, του Jonathan Coe, μια ηλικιωμένη γυναίκα πριν δώσει τέλος στη ζωή της μαγνητοφωνεί την ιστορία της περιγράφοντας 20 αναμνηστικά φωτογραφικά στιγμιότυπα: μια παρέα στην εξοχή, κάποια τελετή αποφοίτησης, ένα τροχόσπιτο, ένα σπίτι, μια κουζίνα,. Είναι φωτογραφίες που συνδέουν την δική της ζωή με την ιστορία και την καταγωγή μιας τυφλής κοπέλας στην οποία απευθύνει τις μαγνητοφωνημένες κασέτες. Γι' αυτό περιγράφει με κάθε λεπτομέρεια τα πρόσωπα, τα ρούχα τους, τη στάση τους μπροστά στο φακό, κι έπειτα τις περιστάσεις της φωτογράφισης, το χρόνο, την εποχή, την ημέρα και όσα συνέβησαν πριν και όσα ακολούθησαν. Ανάμεσά τους μια φωτογραφία που όπως λέει χαρακτηριστικά η αφηγήτρια «απαθανατίζει ένα ιδιαιτέρως άβολο και απερίσκεπτο απόγευμα». Οι φωτογραφίες, συμπληρώνει λίγο αργότερα, δεν μας δίνουν καμία ένδειξη για το τι σκέφτονταν οι άνθρωποι που απεικονίζονται σ' αυτές. Πίσω από το



προφανές περιεχόμενό τους κρύβεται η «αυθεντική εκδοχή», το ιδιαίτερος άβολο και απερίσκεπτο απόγευμα που αφορά τις περιστάσεις της φωτογράφισης. Αυτό εντέλει που σε κάθε περίπτωση γνωρίζει κανείς μόνο αν ήταν παρόν τη στιγμή της φωτογράφισης. Να λοιπόν ποιές θα μπορούσε να είναι οι χίλιες λέξεις που αξίζει μια φωτογραφία. Αυτές που περιγράφουν τις περιστάσεις της φωτογράφισης. Η αυθεντική εκδοχή, οι χίλιες λέξεις που όταν κοιτάζουμε μια φωτογραφία κανείς δεν υπάρχει εκεί γύρο για να μας τις πει. Περίεργο πράγματι αντίτιμο. Η αποσιώπιση, η απουσία της μαγνητοφωνημένης αφήγησης, το κενό που ζητά να γεμίσει με μια εξιστόριση, μ' αυτό που διαισθανόμαστε πως υπάρχει πίσω από την επιφάνεια των πραγμάτων και των καταστάσεων που μας δείχνουν οι φωτογραφίες.



Hugues de Wurstemberger, Pierre,95

### Η φωτογραφία χωρίς οδηγό ανάγνωσης

Ο Roland Barthes περιγράφει μια σκηνή από την κινηματογραφική ταινία *Ιβάν ο Τρομερός*, όπου δύο αυλικόι, κομπάρσοι στην ταινία χύνουν μία βροχή από χρυσάφι πάνω στο κεφάλι του νεαρού τσάρου. Παραμερίζοντας το συμβολισμό της σκηνής στέκεται στο κακοφτιαγμένο μακιγιάρισμα των ηθοποιών, τη χαζή μύτη του ενός, τη λεπτή σχεδίαση των φρυδιών του άλλου, τη μετριότητα του χτενίσματός του που *μυρίζει ψεύτικα μαλλιά και τη σύνδεση τους με το λευκό σαν γύψο «φον-ντε-τεν», από «πουντρ-ντε-ρι»*. Με αυτή την αστεία περιγραφή μας εισάγει, στο απροσχεδίαστο, το παραπλήρωμα, το ψεγάδι χάριν του οποίου μπορούμε να δούμε μέσα στην εικόνα αυτό που παραμένει καθαρά εικόνα. Για να φτάσει όμως κανείς στο επίπεδο της *καθαρής εικόνας* πρέπει να διασχίσει το σκηνοθετημένο, να δει πίσω από την αφηγηματική ή τη ρητορική διατύπωση. Και ειδικότερα για τις φωτογραφίες διευκρινίζει πως *αυτό που εμποδίζει την συγκίνηση, ακόμα και όταν η σκηνή είναι συγκλονιστική, είναι η αίσθηση πως έχουμε αποστερηθεί βίαια την ελευθερία να κρίνουμε το γεγονός. Κάποιος άλλος έχει αναστενάξει για μας, έχει σκεφτεί για μας, έχει κρίνει για μας. Ο φωτογράφος δεν μας άφησε τίποτα... ανάμεσα σε μας και αυτές τις εικόνες δεν υπάρχει κανένας δεσμός.... Φορτωμένες όπως είναι από τον καλλιτέχνη με λεπτομερείς οδηγίες για την ανάγνωσή τους δεν μπορούμε να ανακαλύψουμε την δική μας ανταπόκριση γι' αυτή τη συνθετική τροφή, που έχει ήδη αφομοιωθεί από το δημιουργό της*. Αυτό το χαρακτηριστικό της *συνθετικής τροφής*, δεν περιορίζεται μόνο στις φωτογραφίες που μπορεί να μας σοκάρουν με το περιεχόμενό τους, αλλά γενικότερα σε όλες αυτές που επιχειρούν να μας εξηγήσουν, να μας αποκαλύψουν ή με κάποιο τρόπο να μας εκπλήξουν· με την οξύνοια, την παρατηρητικότητα, την ταχύτητα, την ευαισθησία, τις επιτηδευμένες οπτικές ακροβασίες ή ακόμα με τις μεγεθύνσεις του τίποτα.

Θα ήταν υπερβολή να θεωρήσει κανείς πως η κριτική του Roland Barthes στη φωτογραφία επηρέασε την πορεία της το δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Σίγουρα όμως οι παρατηρήσεις του απηχούσαν τις αιτίες της κρίσης που κλόνισε εκείνη την περίοδο την υπερβολικά σίγουρη για τις δυνατότητές της φωτογραφική γλώσσα. Η αυτοβιογραφική φωτογραφία, ήταν ένα από τα πρώτα σημάδια που έδειχνε πως κάτι επρόκειτο να αλλάξει. Ένα εξαιρετικό δείγμα τέτοιας εργασίας είδα πρόσφατα στο Fotomuseum Winterthur στην Ελβετία. Πρόκειται για μια σειρά ασπρόμαυρων φωτογραφιών του Hugues de Wurstemberger με τίτλο “Pauline et Pierre” - τα ονόματα των δυο του παιδιών. Είναι μια συλλογή από φωτογραφίες, που όπως αυτές που βρίσκει κανείς στα οικογενειακά λευκώματα, μοιάζουν να μη θέλουν να πουν τίποτα. Το είδος αυτής της φωτογραφίας χαρακτηρίζει μια φαινομενική αστοχία: χωρίς οδηγίες ανάγνωσης, δεν ξέρουμε προς τα που να πάμε, τι είναι αυτό που πρέπει να προσέξουμε. Ως θεατές ακολουθούμε σε παράλληλη πορεία το μελαγχολικό βλέμμα ενός πατέρα που κοιτάζει τα παιδιά του να μεγαλώνουν, και συχνά βυθιζόμαστε σε μια καθαρή εικόνα ζωής. Δεν ξέρω αν ήταν συμπτωματική η παρουσίαση σε μια διαφορετική αίθουσα του μουσείου η έκθεση Evidence των Larry Sultan και Mike Mandel (πρωτοπαρουσιάστηκε το 1977). Γιατί και αυτή η έκθεση αναδεικνύει κατά κάποιον τρόπο την κρίση του φωτογραφικού μέσου εκείνη τη χρονική περίοδο. Πενήντα εννέα φωτογραφικά ντοκουμέντα τα οποία οι δύο καλλιτέχνες ανέσυραν από τα αρχεία αμερικανικών κυβερνητικών οργανώσεων, εκπαιδευτικών ιδρυμάτων και εταιριών, εκτίθενται χωρίς κανένα σχόλιο για το περιεχόμενο ή την προέλευσή τους. Συνήθως, ακόμα και αν δεν γνωρίζουμε τίποτα σχετικό με τη φωτογραφία, κάτι στο περιεχόμενό της συνδέουμε με μια γνώση μας και βρίσκουμε τελικά μόνοι μας το δρόμο. Το ενδιαφέρον εδώ είναι πως τα περισσότερα από αυτά τα ντοκουμέντα περιγράφουν πειραματικές διατάξεις ή καταγράφουν φαινόμενα των οποίων η στοιχειώδης έστω αντίληψη απαιτεί πολύ εξειδικευμένες γνώσεις. Έχουν επιλεγεί με γνώμονα το ακατανόητο του περιεχομένου τους, κι όταν αντιλαμβανόμαστε πως δεν έχουμε τίποτα να καταλάβουμε ή να εξηγήσουμε μπορούμε πλέον να αφεθούμε σε μια διασκεδαστική περιπλάνηση στον άγνωστο κόσμο της *καθαρής εικόνας*. Να λοιπόν δύο προτάσεις φωτογραφικών έργων για να μάθει κανείς να διαβάζει χωρίς οδηγό ανάγνωσης.



## **Ο Thomas Struth στο Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης**

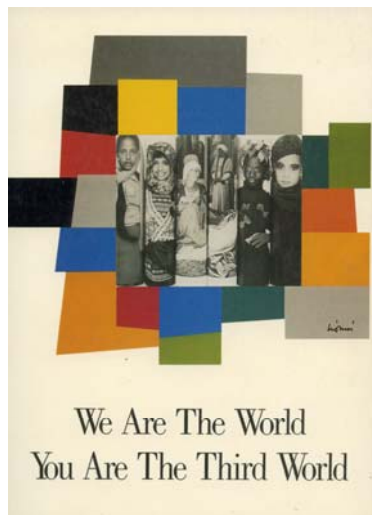
Η βεβαιότητα του παραδείγματος

Όσοι έχετε δει το BlowUp του Antonioni θα θυμάστε τον David Hemmings ως Thomas (το όνομα του φωτογράφου στην ταινία) να εξετάζει με μεγεθυντικό φακό τη φωτογραφία ενός ζευγαριού που λίγο νωρίτερα είχε φωτογραφήσει σ' ένα πάρκο. Ο Thomas έψαχνε στις σκιές ενός θάμνου που βρισκόταν λίγο πιο πέρα και μετά από αλλεπάλληλες μεγεθύνσεις ανάμεσα στις σκιές και στο κόκκους του φωτογραφικού φιλμ διακρίνει ένα περίστροφο να σημαδεύει στην κατεύθυνση του άνδρα. Πεισμένος πως κάτι συνέβη επιστρέφει στο πάρκο -αυτή τη φορά χωρίς τη φωτογραφική μηχανή- και βρίσκει το πτώμα του άνδρα πίσω από τον κορμό ενός δέντρου. Επιστρέφει στο εργαστήριό του, όμως η φωτογραφία πειστήριο της δολοφονίας έχει κλαπεί μαζί με το φιλμ. Την επόμενη μέρα επιστρέφει και πάλι στο πάρκο όπου το πτώμα έχει επίσης εξαφανιστεί. Χωρίς τη φωτογραφία και το πτώμα δεν είναι πλέον σίγουρος γι αυτό που συνέβη, αν πράγματι είχε συμβεί κάτι. Αυτή είναι σε γενικές γραμμές η πλοκή της ταινίας, ένας στοχασμός του μεγάλου αυτού σκηνοθέτη για τον τρόπο που βιώνουμε την πραγματικότητα. Η φωτογραφία του πάρκου στην ταινία ενεργοποιεί ένα επαναλαμβανόμενο πήγαινε-έλα από τη φωτογραφία στην πραγματικότητα που οδηγεί τελικά τον Thomas στο να αποδεχθεί πως κάθε αντίληψη του ορατού εξαρτάται πάντοτε από τις συνθήκες που την παράγουν.

Την αναφορά μου στην αβεβαιότητα του Thomas στην ταινία του Antonioni υποκίνησε η διαμετρικά αντίθετη βεβαιότητα του Thomas Struth στην έκθεση που παρουσιάζεται αυτές τις μέρες στο Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης. Οι μεγάλων διαστάσεων φωτογραφίες του δείχνουν αυτό που απεικονίζουν με την παραμικρή λεπτομέρεια. Καμιά σκιά, κανένα μυστήριο, περιπέτεια ή γοητεία. Δεν υπάρχει σε

αυτές τίποτα που θα μας προκαλούσε να κρατήσουμε μπροστά τους ένα μεγεθυντικό φακό, κάτι δηλαδή που θα οδηγούσε το βλέμμα μας σε ανεξιχνίαστες περιοχές της πραγματικότητας. Αντίθετα η αποστασιοποιημένη περιγραφή, η μεθοδικότητα και η τεχνική αρτιότητα της απεικόνισης δίνουν εδώ την εντύπωση μιας ανόθευτης αντικειμενικής απεικόνισης του κόσμου. Αναρωτιέται όμως κανείς πως συμβιβάζεται η αποστασιοποίηση και η αντικειμενικότητα με το παραδειγματικό χαρακτήρα των φωτογραφιών; Γιατί η επιλογή παρόμοιων θεμάτων από διαφορετικές περιοχές, χώρες και πολιτισμούς και ακολούθως η παράθεσή τους σε μια έκθεση περιέχει ήδη αυτό που ο θεατής νομίζει πως διαμορφώνει ως έννοια με τη δική του ανάγνωση: ένα παρθένο δάσος, για παράδειγμα, στη Βραζιλία κι ένα άλλο στην Ιαπωνία κι ακόμα ένα στην Κίνα. Ο θεατής κοιτάζει τις φωτογραφίες από την σειρά *Παράδεισος* να ορθώνονται μπροστά του στο χώρο της έκθεσης αναλογιζόμενος το “εκλεπτυσμένο γούστο” και τη “βαθιά γνώση” του θέματος που οδήγησε τον φωτογράφο στα συγκεκριμένα σημεία του πλανήτη. Σκέφτεται ακόμα πως η μεγέθυνση των φωτογραφιών και η παρουσίασή τους στο χώρο ενός μουσείου αποτελούν εντέλει εγγύηση μιας παγκόσμιας αντίληψης -στη συγκεκριμένη περίπτωση- για τον επίγειο παράδεισο. Με άλλα λόγια, η ομοιογένεια των φωτογραφικών παραδειγμάτων παρουσιάζεται και επιβάλλεται ως φαινόμενο μιας αντικειμενικής φωτογραφικής απεικόνισης, ενώ αντίθετα είναι αποτέλεσμα μιας προσχεδιασμένης επιλογής και παρουσίασης των φωτογραφιών. [Ας σημειωθεί πως το θέμα αυτό αποτελεί αντικείμενο της γενικότερης συζήτησης της σύγχρονης κριτικής για τις φωτογραφίες της σχολής του Dusseldorf. Και επ' αυτού έχει ενδιαφέρον να παρακολουθήσει κανείς την επιχειρηματολογία των ειδικών.](#)

Ο Thomas Struth μαθητής των Bernd και Hilla Becher μαζί με τους Andreas Gursky και Thomas Ruff, θεωρούνται σήμερα οι κυριότεροι εκπρόσωποι της σχολής του Dusseldorf. Η έκθεση των φωτογραφιών του στο Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης είναι μοναδική ευκαιρία για το κοινό να γνωρίσει το φαινόμενο “Strufsky” (επονομασία της ομάδας των τριών αυτών φωτογράφων) που εδώ και αρκετά χρόνια απασχολεί τη σύγχρονη καλλιτεχνική σκηνή.



Mark Lewis, We Are the World / White Noise, 1988 (λεπτομέρεια)

### **Εμείς Είμαστε ο Κόσμος, Εσείς Είστε ο Τρίτος Κόσμος**

Στις 11 Φεβρουαρίου ανακοινώθηκαν τα βραβεία του World Press Photo για το 2011, και όπως κάθε χρόνο αναζήτησα τις βραβευμένες φωτογραφίες στον ιστότοπο του οργανισμού. Μερικές από αυτές είναι γνωστές καθώς έχουν ήδη δημοσιευθεί το χρόνο που πέρασε, όταν όμως τις κοιτάζει κανείς όλες μαζί δίκαια μπορεί να αναρωτηθεί αν αυτή η εικονογραφημένη φρίκη εκτός από την ενημέρωση βοηθά σε τίποτα τον κόσμο.

Θυμήθηκα λοιπόν μια ομαδική έκθεση που παρουσιάστηκε (κάπου μέσα στην δεκαετία του 1970) στη FNAC Montparnasse με φωτογραφίες που μέσα από το μαύρο σκοτάδι τους υπερασπιζόντουσαν ανθρώπινες υπάρξεις που ζούσαν κάτω από άθλιες συνθήκες. Ο λόγος που μετά από τόσα χρόνια θυμάμαι ακόμα αυτή την έκθεση ήταν ένα κουτί του ερυθρού σταυρού που τοποθετημένο στο τοίχο πριν την έξοδο παρότρυνε τους επισκέπτες να συνδράμουν οικονομικά στη βοήθεια των εικονιζόμενων ανθρώπων. Εκείνη την εποχή ήταν ακόμα κοινή πεποίθηση πως η φωτογραφία είχε τη δύναμη, να ακουστεί, να συγκινήσει. Τι έμεινε άραγε από αυτή η πεποίθηση; Πόσο κατάφερε η φωτογραφία να σώσει ή να βελτιώσει τη ζωή αυτών που απεικονίζει;

Η άποψη της Susan Sontag στο «Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων» είναι πως τέτοιες φωτογραφίες δημιουργούν μια ψευδαίσθηση συμμετοχής που μας καθηλώνει, σαν να είναι αρκετό το γεγονός και μόνο πως τις κοιτάξαμε. *Η συμπόνια δεν είναι σταθερό συναίσθημα. Χρειάζεται να μεταφραστεί σε δράση, αλλιώς μαραίνεται.* Η κριτική της για τις φωτογραφίες του Sebastiao Salgado εξειδικεύουν αυτή την άποψη *Οι φωτογραφίες των μεταναστών τραβηγμένες σε 39 χώρες, συγκεντρώνουν κάτω από τον ίδιο τίτλο πλήθος διαφορετικές αιτίες και διαφορετικά είδη αθλιότητας. Μεγαλώνοντας δυσανάλογα την οδύνη, με το να την*

παγκοσμιοποιούν, μπορεί να παροτρύνουν τους θεατές να αισθανθούν ότι έπρεπε να ενδιαφερθούν περισσότερο οι ίδιοι. Επιπλέον τους καλούν να αισθανθούν ότι τα βάσανα και οι δυστυχίες είναι τόσο απέραντες τόσο αμετάκλητες, τόσο επικές, που αποκλείεται να αλλάξουν σημαντικά με μια οποιαδήποτε τυπική παρέμβαση. Με θέμα τέτοιας κλίμακας, η συμπόνια μπορεί μόνο να ακινητοποιηθεί – και να γίνει αφηρημένη. Η προσδοκία μιας παγκόσμιας γλώσσας, που όπως πρέσβευε η ουμανιστική φωτογραφία, θα μπορούσε να μιλήσει στις ψυχές των ανθρώπων, αποδείχθηκε ουτοπική. Δεν είναι ίσως τυχαίο, το ότι οι διαπιστώσεις αυτές άρχισαν να διατυπώνονται στον απόηχο μιας εντυπωσιακής σε μέγεθος φωτογραφικής έκθεσης, που προέβαλλε την ιδέα της ανθρωπότητας ως παγκόσμιας οικογένειας. Ήταν η «Οικογένεια του Ανθρώπου» (1955) έκθεση η οποία είχε τεράστια απήχηση, αφού υπολογίζεται πως την είδαν συνολικά δέκα εκατομμύρια επισκέπτες στις διάφορες χώρες που παρουσιάστηκε. Ως κορυφαία όμως πράξη της ιδεολογίας που υποστήριζε, ήταν αυτή που σήμανε την αρχή του τέλους της εποχής της αγνότητας της φωτογραφίας. Η συγκίνηση που προκάλεσε, δεν εμπόδισε την κριτική, πολλές φορές δριμύτατη, που κατήγγειλε και ανέδειξε το πρόβλημα της μεταχείρισης της φωτογραφίας. Ο Roland Barthes την εποχή εκείνη έγραφε: *Αν γεννιέται ένα παιδί εύκολα ή δύσκολα, αν προσβάλλεται ή όχι από θνησιμότητα, ποιο είναι το μέλλον που του επιφυλάσσεται – γι' αυτά θα έπρεπε να μας μιλάνε οι Εκθέσεις μας, και όχι για τον λυρισμό της γέννησης.* Το 1990 μια διαφορετική εκδοχή της «Οικογένειας του Ανθρώπου» ήταν η βασική έκθεση της δεύτερης Μπιενάλε Φωτογραφίας του Ρότερνταμ. Στο εξώφυλλο του καταλόγου χρησιμοποιήθηκε μια φωτογραφική σύνθεση παρόμοια με αυτή του πρωτότυπου καταλόγου της έκθεσης «Η Οικογένεια του Ανθρώπου». Τη θέση της φωτογραφίας του μικρού φλαουτίστα του Eugene Harris (φωτογραφία που κατείχε κυρίαρχη θέση με ιδιαίτερο συμβολικό βάρος στην έκθεση της Οικογένειας του Ανθρώπου) πήρε ένα φωτογραφικό κολάζ, και τον τίτλο της έκθεσης «Οικογένεια του Ανθρώπου» αντικατέστησε η φράση: «Εμείς Είμαστε ο Κόσμος, Εσείς Είστε ο Τρίτος Κόσμος». Αναφορά άμεση που υποδηλώνει τη μεταστροφή της αντίληψης για το ρόλο και τη σημασία της φωτογραφίας κοινωνικού περιεχομένου στη σύγχρονη κοινωνία: εικόνες από τον αδύναμο στον ισχυρό, από τον υπόλοιπο κόσμο στο δυτικό πολιτισμό, εικόνες στο μέτρο μιας κοινωνίας που αισθάνεται ασφαλής όταν αντιμετωπίζει την πραγματικότητα των άλλων ως θέαμα. *Η πανταχού παρουσία αυτών των φωτογραφιών, και αυτής της φρίκης, παρατηρεί η Sontag, αναγκαστικά ενισχύει την πίστη ότι η τραγωδία στις αναλόβητες ή καθυστερημένες –δηλαδή, φτωχές- περιοχές του κόσμου είναι αναπότρεπτη.*