

Η Κρυφή Γοητεία της Φωτογραφίας.

Γιατί φωτογραφίζουμε; Γιατί κοιτάζουμε φωτογραφίες; Τί κοιτάζουμε σε αυτές;

Ο ιστορικός τέχνης W. J. T. Mitchell σε μια πρωτότυπη θεώρηση του κόσμου των εικόνων, 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. Σκεφτείτε λέει κάποιον να περπατά μέσα σε μια Βυζαντινή εκκλησία: Οι εικόνες τού ζητούν να σταθεί μπροστά τους με σεβασμό, του ζητούν να τις λατρέψει, να τις αγαπήσει, και συχνά τον προσκαλούν να τις φιλήσει. Και οι φωτογραφίες, κάτι ζητούν από εμάς. Ζητούν να μας γοητεύσουν, και ως ζωντανοί οργανισμοί που τις φαντάζεται ο Mitchell, έχουν τον τρόπο τους. Μας υπόσχονται. πως θα μας δείξουν τα πάντα, ταυτόχρονα όμως κάτι μας κρύβουν, κι όταν πια είναι πολύ αργά, αντιλαμβανόμαστε πως αυτό το κάτι ήταν αυτό (ίσως το μόνο) που πραγματικά επιθυμούσαμε να δούμε.



Éric Rohmer, *Le Genou de Claire* (1970)

όσα βλέπουμε, όχι γιατί δεν έχει την δυνατότητα να δει περισσότερα πράγματα αλλά γιατί έχουμε επιλέξει να την κάνουμε να βλέπει όσα βλέπουμε. Ο περισσότερος κόσμος αγνοεί την τεχνολογία που παράγει της φωτογραφικές εικόνες και στην κοινή πρακτική της φωτογράφισης δεν χρειάζεται να την γνωρίζει. Κάθε βελτίωση λοιπόν του μηχανισμού των φωτογραφικών μηχανών μας φέρνει ένα βήμα πιο κοντά σε αυτό το τέλειο οπτικό όργανο που υποθέτουμε πως κάπου υπάρχει και «βλέπει καλύτερα και περισσότερα πράγματα απ'ότι τα μάτια μας. Ένα είδος υπερόρασης που πιστεύουμε πως η επιστήμη θα κατακτήσει σταδιακά. Ας προσέξουμε όμως το εξής. Δεν είναι η σαφήνεια της απεικόνισης που καλλιεργεί την προσδοκία της τέλειας όρασης, αλλά η πληρότητα. Η ανεξέλεγκτη πληρότητα, που περιγράφει με εξαιρετικό τρόπο ο Lee Friedlander:

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

Η εισήγησή μου στη σημερινή ημερίδα αφορά στη διερεύνηση αυτής της πρόκλησης, που στη φωτογραφία έχει ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό: είναι το χάσμα ανάμεσα στην προσδοκία του «θα τα δω όλα» και στη διαπίστωση του «όχι όμως αυτό», που είναι ουσιαστικά και το αντικείμενο της επιθυμίας μου. Θα πρέπει αρχικά να πω πως η υπόσχεση πως η φωτογραφία θα μας τα δείξει όλα οφείλεται σε μια λανθασμένη προβολή που κάνουμε στο επιστημονικό τεχνολογικό πεδίο. Η φωτογραφική μηχανή βλέπει ακριβώς

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 γενναιόδωρο μέσο.

Όλα αυτά τα παραπάνω 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. Αν ευθυγραμμιστεί λοιπόν κανείς με την οπτική της φωτογραφικής μηχανής θα αντιληφθεί 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.

Η Φωτογραφία μας γοητεύει με την γενναιοδωρία της. Γιατί ακόμα και αν δεν μας ενδιαφέρει ο θείος Vern, κάτι μένει σε αυτή για να κοιτάξουμε. Είναι η μπουγάδα της θείας Mary, ο Beau Jack, και γενικά όλα όσα συνθέτουν την εικόνα της ζωής που περιβάλλει τον θείο Vern και το αυτοκίνητό του. Αν υπάρχει λοιπόν κάτι περισσότερο να μας δείξει η φωτογραφία, δεν είναι χάριν μιας διαυγέστερης και οξύτερης όρασης που διαθέτει, αλλά της πληρότητας του οπτικού της πεδίου. Πως είναι όμως δυνατόν να μας προσελκύει η πληρότητα όταν κατά κανόνα η έλλειψη είναι αυτή που γεννά και συντηρεί την επιθυμία;

Το 1957 σε μια από τις «μυθολογίες» του ο Roland Barthes υποστήριζε πως το επαγγελματικό στριπτίζ, στη Γαλλία, με το τελετουργικό της παράστασης εξουδετερώνει κάθε ερωτικό στοιχείο. Οι γυναίκες που κάνουν striptease, λέει, με παγερή υπεροψία βρίσκουν καταφύγιο στην ασφάλεια της τεχνικής τους στο μασκάρεμα, στα αξεσουάρ και στο χορό. Αντίθετα συμπληρώνει η ερωτική επιθυμία αποκαθίσταται στους «δημοφιλείς διαγωνισμούς» του ερασιτεχνικού striptease, όπου «αρχάριοι» γδύνονται μπροστά από μερικές εκατοντάδες θεατές. Αυτό που έχει ενδιαφέρον να προσέξει κανείς σε αυτό το σύντομο κείμενο είναι η προτίμηση του Barthes στο ατελές, στο ακατέργαστο, σε τυχαία συμβάντα, όπως ένα διστακτικό βήμα, ο αδέξιος χορός, και κάποια «τεχνικά» προβλήματα όπως η περιστασιακή αντίσταση αφαίρεσης ενός στηθόδεσμου.

Αρκετά χρόνια αργότερα, στο «Η Τρίτη Έννοια» ο Roland Barthes περιγράφει μια σκηνή από την κινηματογραφική ταινία *Ιβάν ο Τρομερός*, όπου δύο αυλικόι - κομπάρσοι 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 τη περιγραφή μας υποδεικνύει και πάλι, το απροσχεδιασμο, 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 συμβολική διατύπωση, πρέπει δηλαδή κατά κάποιο τρόπο να παραιτηθεί από τις γνώσεις του, να κοιτάξει μέσα στην εικόνα όπως θα κοίταζε «ένας άγριος, ένα παιδί ή ένας μανιακός».

Στις Μυθολογίες πάλι σε ένα άλλο άρθρο με τίτλο «Το σκάνδαλο της φωτογραφίας της φρίκης» γράφει: *Αυτό που εμποδίζει την συγκίνηση ακόμα και σε τρομακτικές σκηνές είναι η αίσθηση πως έχουμε αποστερηθεί βίαια από την ελευθερία μας 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 παρά μόνο ένα ενδιαφέρον για την τεχνική. Φορτωμένες όπως είναι από τον καλλιτέχνη με λεπτομερείς οδηγίες για την ανάγνωσή τους δεν μπορούμε να ανακαλύψουμε την δική μας ανταπόκριση σ' αυτή τη συνθετική τροφή, η οποία έχει αφομοιωθεί προηγουμένως 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.

Στο «Φωτεινό Θάλαμο», αυτό που τον προσελκύει και τον συγκινεί στις φωτογραφίες το ονομάζει *punctum*. Είναι γράφει, «κάτι που φεύγει από τη σκηνή, σαν βέλος κι έρχεται να με διαπεράσει. Υπάρχει στα λατινικά μια λέξη για τούτη την πληγή, για τούτη την αμυχή, για τούτο το σημάδι που κάνει ένα αιχμηρό εργαλείο- ... *punctum*• διότι *punctum* είναι συνάμα : αμυχή, μικρή τρύπα, μικρή κηλίδα, μικρή τομή - αλλά και ζαριά. Το *punctum* μιας φωτογραφίας, είναι το τυχαίο που, από μόνο του, με κεντά (αλλά και με μελανιάζει, με πονά)».

Τι είναι όμως αυτό που προσελκύει τον Barthes στα αδέξια βήματα της ερασιτέχνης στριπτιζέζ, στο κούμπωμα του στηθόδεσμου που αντιστέκεται, στη χαζή μύτη του κομπάρσου και τη φτιαχτή μετριότητα του χτενίσματός του αλλά και στα κακοφτιαγμένα δόντια ενός μικρού αγοριού (σε μια φωτογραφία του William Klein), στην αποκρουστική ύλη των σπαθωτών νυχιών, μαλακών και πένθιμων (σε ένα πορτραίτο του Andy Warhol), η στη σπυρωτή επιφάνεια ενός λασπωμένου δρόμου (σε μια φωτογραφία του Kertesz).

Ο Barthes το διατυπώνει από τις πρώτες κιόλας σελίδες στο «Φωτεινό Θάλαμο» όταν στην αναζήτηση του νοήματος της φωτογραφίας βάζει ως οδηγό του την έλξη που του ασκούν ορισμένες φωτογραφίες: *είναι μια εσωτερική ταραχή, μια γιορτή, ένα παιδί, είναι η πίεση του άφατου που θέλει να ειπωθεί*. Θα συμπληρώσουμε: Είναι η πίεση του αόρατου να ιδωθεί, ή ακόμα πίεση του αόρατου να φανερωθεί. Να από τι είναι φτιαγμένη αυτή η έλξη που μας ωθεί να δούμε πίσω από τη σκηνή.

Το 1983 στο γαλλικό περιοδικό στο τεύχος N° 195 του περιοδικού Photo οι σελίδες 67 έως 82 δεμένες στις εξωτερικές τους πλευρές σχηματίζοντας κατ' αυτόν το τρόπο ένα φάκελο



η

που για να δει κανείς το περιεχόμενο του έπρεπε να τον ανοίξει. Η εξωτερική σελίδα ήταν μαύρη με έναν ευμεγέθη τίτλο Τρελλός Έρωτας που τον περιστοίχιζε μια προειδοποίηση για το αποτρόπαιο θέαμα που έκλειναν μέσα τους αυτές οι σελίδες: «Ορισμένα ντοκουμέντα παραμένουν άγνωστα στο βάθος των αρχείων. Σήμερα πνευματική διαύγεια του κοινού είναι τέτοια και η δίψα του για την πληροφορία πραγματική, που ήρθε ο καιρός να βγουν από το σκοτάδι. Τις δημοσιεύουμε με τη μορφή ενός κλειστού φακέλου, για να αποφευχθεί σε ορισμένους ιδιαίτερα

ευαίσθητους αναγνώστες ένα πολύ ισχυρό συναισθηματικό σοκ». Τα ντοκουμέντα προέρχονταν από το αρχείο της αστυνομίας και απεικόνιζαν τα φρικιαστικά ευρήματα μιας υπόθεσης κανιβαλισμού, που δυο χρόνια πριν τη δημοσίευση αυτών των φωτογραφιών, είχε συγκλονίσει την κοινή γνώμη στην Γαλλία. Το περιοδικό Photo δημοσίευε συχνά φωτογραφίες θυμάτων στο πλαίσιο φωτογραφικών ρεπορτάζ από πεδία μάχης ή ακόμα και εγκληματικών πράξεων. Το κοινό του ήταν κατά κάποιο τρόπο εξοικειωμένο με φρικτά θεάματα, οπότε στη συγκεκριμένη περίπτωση το σφράγισμα των σελίδων αν μη τι άλλο υποσχόταν ένα θέαμα πέρα των ορίων. Για τους αναγνώστες του Photo οι σφραγισμένες σελίδες ήταν το όριο της πραγματικότητας. Τί ήταν όμως κλεισμένο μέσα σε στις διπλωμένες σελίδες; Ποια εικόνα όμως θα μπορούσε να αναπαραστήσει αυτό το αποτρόπαιο έγκλημα; Καμία. Σκίζοντας το φάκελο στην εξωτερική του πλευρά, οι αναγνώστες που διέσχισαν το κατώφλι αυτού του κόσμου αντίκρισαν το διαμελισμένο σώμα της νεαρής φοιτήτριας, και μαζί συνειδητοποίησαν την ενοχή που τους προκάλεσε το θέαμα.

Η προειδοποίηση για το περιεχόμενο των διπλωμένων σελίδων και συγκεκριμένα η φράση «η πνευματική διαύγεια του κοινού είναι τέτοια και η δίψα του για την πληροφορία πραγματική» νομιμοποίησε, για τις λίγες έστω μέρες που το περιοδικό κυκλοφορούσε ελεύθερα, την δημοσίευση αυτών των φωτογραφιών. Με την επίκληση της ωριμότητας του κοινού και του δικαιώματός του στην πληροφόρηση η δημοσιοποίηση αυτών των φωτογραφιών αποενεχοποίησε την φιλήδονη παρόρμηση του αναγνώστη να δει το περιεχόμενο των διπλωμένων σελίδων. Οι συντάκτες του περιοδικού με τη σκηνοθεσία του αποτρόπαιου θεάματος, λειτούργησαν ως πράκτορες του σκοτεινού και άσεμνου super-ego. Κρύβοντας το θέαμα του κανιβαλισμού διέγειραν την επιθυμία ζητώντας μας να την ικανοποιήσουμε.

Η πρόκληση του κρυμμένου φανερώνεται συχνά ακόμα και στη καθημερινή μας πληροφόρηση. Το θαμπό πέπλο των ψηφίδων που καλύπτει ένα πρόσωπο ή ένα νεκρό σώμα στην τηλεοπτική μετάδοση των ειδήσεων διεγείρει την επιθυμία να δούμε αυτό

που κρύβει. Στη σκηνή που διαδραματίζεται στην οθόνη της τηλεόρασης το βλέμμα μας καθλώνεται σε αυτό Περιμένουμε, ένα λάθος, μια στιγμιαία απροσεξία της επεξεργασίας του βίντεο να απομακρύνει το πέπλο των ψηφίδων αποκαλύπτοντας το πρόσωπο του κλέφτη του βιαστή του δολοφόνου, το νεκρό σώμα του θύματος. Η νομιμοποιημένη προστασία της προσωπικότητας του υπόπτου καλλιεργεί την προσδοκία της αποκάλυψής του, διεγείροντας παράλληλα την επιθυμία να δούμε αυτό που η ηθική τάξη μας απαγορεύει να δούμε. Όσο το πέπλο των ψηφίδων καλύπτει το θέαμα, το ενδιαφέρον θα συντηρείται.

Πολλοί είναι οι φωτογράφοι που караδοκούν στις γειτονιές, στους δρόμους στα καφενεία. Θα τους δείτε με κρεμασμένη τη μηχανή στο στήθος πανέτοιμους να φωτογραφίσουν οτιδήποτε θα μοιάζει με φωτογραφία. Ανάμεσα τους όμως, είναι ευτυχώς και κάποιοι άλλοι, που περιμένουν κάποιο αναπάντεχο φύσημα του αέρα να ανασηκώσει ένα φουστάνι, κάτι που θα παραβιάζει την απαγόρευση, να κοιτάξουμε εκεί .



Όταν προσεγγίζουμε σε περιοχές που ελλοχεύει το Πραγματικό η Τέχνη μας καθυστερεί, στρέφοντας το βλέμμα μας αλλού. Τυπικό παράδειγμα η υπόθεση Miroslav Tichý. 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 Kyjon 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 μάζεψε τις φωτογραφίες για να τις παρουσιάσει σε φωτογραφικά φεστιβάλ και μουσεία. Οι φωτογραφίες του από το πάτωμα του σπιτιού του βρέθηκαν μέσα σε κάδρα προστατευμένες με αρχαιακών προδιαγραφών υλικά. Κρεμάστηκαν στους τοίχους γκαλερί και μουσείων και κατ' αυτό το τρόπο σιώπησαν. Απώλεσαν τη σημασία που είχαν 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, είχαν περισσότερη αξία σκορπισμένες στο πάτωμα από αυτήν που τους αποδίδει σήμερα η περιοδεύουσα έκθεσή τους.



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 βρίσκοταν 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. Πεπεισμένος πως κάτι συνέβει επιστρέφει στο πάρκο -αυτή τη φορά χωρίς τη φωτογραφική μηχανή- και βρίσκει το πτώμα του άνδρα πίσω από το κορμό ενός δέντρου. Επιστρέφει στο εργαστήριό του όμως οι φωτογραφίες έχουν 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 συνέβει, αν πράγματι είχε συμβεί κάτι. Αυτή είναι σε γενικές γραμμές η πλοκή της ταινίας. Η φωτογραφία του πάρκου στην ταινία ενεργοποιεί ένα πήγαινε-έλα από τη φωτογραφία στην πραγματικότητα που οδηγεί τελικά τον Thomas στο να αποδεχθεί πως η αντίληψη του ορατού εξαρτάται από τις συνθήκες που την παράγουν. Στην τελευταία σκηνή της ταινίας ο Thomas παρακολουθεί μια ομάδα μίμων να παίζει τένις στο πάρκο. Στην αρχή κοιτάζει με συγκαταβατική συμπάθεια τους δύο παίκτες που υποδύονται πως παίζουν με πραγματικές ρακέτες και μπάλα, σιγά – σιγά όμως συμμετέχει στο παιχνίδι. Παρακολουθεί με το βλέμμα του την τροχιά της αόρατης μπάλας η οποία κάποια στιγμή πέφτει λίγο πιο πέρα από εκεί που στέκεται πάνω στο γρασίδι. Την πλησιάζει, σκύβει, την πιάνει και την επιστρέφει στους παίκτες. Μέσα στο παιχνίδι της παντομίμας μπάλα υπάρχει, όχι όμως στην πραγματικότητα. Το πτώμα του άνδρα στο πάρκο, η Γυναίκα στις φωτογραφίες του Miroslav Tichý, όπως και η μπάλα του τένις ανήκουν στον ίδιο απρόσιτο χώρο του «επέκεινα».

Κωστής Αντωνιάδης