

Φωτογραφία και σημειωτική

Η τέχνη του ψεύδους υπό το πρίσμα μιας «θεωρίας του ψεύδους»

Ο Ουμπέρτο Έκο, στο κλασικό πλέον έργο του *Θεωρία της Σημειωτικής*, γράφει πως «η σημειωτική ασχολείται με ο,τιδήποτε μπορεί να εκληφθεί ως σημείο. Σημείο, δε, είναι ο,τιδήποτε μπορεί να εκληφθεί ως σημασιακό υποκατάστατο κάποιου άλλου πράγματος. Αυτό το κάτι άλλο δεν οφείλει κατ' ανάγκην να υπάρχει ή να βρίσκεται πραγματι κάπου τη στιγμή κατά την οποία υποκαθίσταται από ένα σημείο. Επομένως, η σημειωτική είναι κατ' αρχήν ο τομέας που μελετά ο,τιδήποτε μπορεί να χρησιμοποιηθεί με σκοπό το ψεύδος»¹.

Η φωτογραφική εικόνα, βεβαρυμένη από τη μυθολογία που την περιβάλλει ήδη από την εμφάνισή της ως μιμητικής αναπαράστασης του πραγματικού, αναδεικνύεται, ίσως και ακριβώς για το λόγο αυτό, η κατ' εξοχήν τέχνη του ψεύδους.

Ανακάλυψη των τελευταίων χρόνων; Κάτι τέτοιο υπονοούσε η πρόσφατη σχετικά συζήτηση που διοργάνωσε το Γαλλικό Ινστιτούτο Αθήνας με τη συμμετοχή θεωρητικών και επαγγελματιών φωτογράφων και θέμα: «*Φωτογραφία: Μπροστά σε μια νέα τάξη πραγμάτων ή η ιστορία επαναλαμβάνεται;*»². Αφορμή και συμπέρασμα της κατά τα άλλα ανώδυνης αυτής συζήτησης οι ανατροπές που ελαπείλονται από την εμφάνιση της ψηφιακής εικόνας. Μιας εικόνας που, συντιθέμενη από ένα κολλάζ, ανάγει ευθέως την πραγματικότητα σε δημιούργημα του εκάστοτε εικονοποιού, πλήττοντας καίρια και αδυσώπητα την όση πίστη μας απέμεινε ακόμη στο ρόλο της φωτογραφίας ως πιστής απεικόνισης του φυσικού μας κόσμου. Μόνο που ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '20, με τον ντανταϊσμό και κυρίως το σουρρεαλισμό, όπως και με το κίνημα της «νέας οπτικής» στη Γερμανία της Βαϊμάρης λίγο αργότερα, είχε πλέον γίνει απ' όλους αισθητό πως ένα νέο «προσθετικό» στοιχείο είχε παρεμβληθεί μεταξύ της πραγματικότητας και της αντίληψης που είχαμε γι' αυτή: η *φωτογραφία*. Κι αν κάτι οφείλουμε στους σουρρεαλιστές φωτογράφους, είναι ότι πρώτοι αυτοί αντιμετώπισαν την πραγματικότητα ως αναπαράσταση ή σημείο. Η πραγματικότητα όχι μόνο διευρύνθηκε στα μάτια μας, μέσω του φωτογραφικού φακού, αλλά και αντικαταστάθηκε από το υπέρτατο υποκατάστατο που αποτελεί η γραφή: η *παράδοξη γραφή της φωτογραφικής εικόνας*. Έτσι, η ψηφιακή εικόνα δεν κάνει σήμερα άλλο από το να επαναλαμβάνει με σύγχρονα τεχνολογικά μέσα αυτό που ντανταϊστές ή σουρρεαλιστές φωτογρά-

Ο Δημήτρης Τσατσούλης είναι διδάκτωρ της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών. Διδάσκει Σημειωτική στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών.

φοι εφάρμοζαν με «πρωτόγονους» τρόπους και τεχνικές, αποκαλύπτοντας το κατασκευασμένο της φωτογραφικής πραγματικότητας.

Ίσως, όμως, η επανεπικαιροποίηση των ψευδών της φωτογραφικής εικόνας μέσω της έλευσης της ψηφιακής απογόνου της και οι συζητήσεις που αυτή προκαλεί να μην είναι άγονη. Το αντίθετο μάλιστα. Κι αυτό διότι η ιστορία της φωτογραφίας, τελικά, δεν είναι άλλο από μια διαρκής προσπάθεια απαγκίστρωσής της από τον αυτονόητο, για τους πολλούς, και εγγενή της χαρακτήρα ως αναπαραγωγικού της πραγματικότητας μέσου.

Η φωτογραφία, είτε το θέλει είτε όχι, εξακολουθεί να συνδιαλέγεται με τον κόσμο που μας περιβάλλει, αδιάφορο αν τελικά με τη μεσολάβησή της αυτή «αισθητικοποιεί» ή «αντικειμενοποιεί» την πραγματικότητα³. Σε όλες δε τις περιπτώσεις, δεν παύει να μένει υποχρέωση των «κοινωνικών χρήσεων» που της έχουν επιβληθεί και που αποβλέπουν είτε σε μια στερεότυπη αναπαραγωγή του «ωραίου» είτε σε μια διαιώνιση αυτού που πρέπει να θεωρείται ως το «πραγματικό» και άρα το μοναδικά αληθινό. Η φωτογραφία ανάγεται έτσι στο αναμφισβήτητο εκείνο εργαλείο ιδεολογικής αναπαραγωγής της μιας πραγματικότητας μπροστά στο οποίο κανείς δεν τολμά να εκφέρει αντιρρήσεις: αυτό που δείχνει η φωτογραφική εικόνα είναι εκεί, το βλέπω, άρα υπάρχει πραγματικά! Μ' αυτόν τον τρόπο, η φωτογραφική εικόνα γίνεται ένα ομοίωμα, ένα ομοίωμα που δεν αναπαράγει ένα εξωτερικό πρωτότυπο, αλλά λειτουργεί ως δραστική εικόνα που *διαλύει* το πρωτότυπο.

Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, δεν είναι τυχαία η αρνητική αντίδραση που επιφύλαξε η Δυτική Εκκλησία στην εμφάνιση της φωτογραφίας, ιδιαίτερα αν τη συνδυάσουμε με το γεγονός ότι η μόδα του καιρού εκείνου επέβαλε το φωτοπορτραίτο ως κύρια εφαρμογή της. Σε γερμανική εφημερίδα της εποχής διαβάζουμε το ακόλουθο απόσπασμα: «Η επιθυμία που έχουν όλοι οι άνθρωποι να αποτυπώσουν το πρόσκαιρο πέρασμά τους δεν είναι μόνο κάτι το αδύνατο (...) αλλά και μεγάλο αμάρτημα. Ο Θεός δημιούργησε τον άνθρωπο «κατ' εικόνα και ομοίωσή του» και καμιά ανθρωπίνη μηχανή δεν μπορεί να αποτυπώσει την εικόνα του Θεού»⁴. Στην παραπάνω θέση της Δυτικής Εκκλησίας —που θα πρέπει, ίσως, να διαφοροποιείται από εκείνη της Ορθόδοξης που αποδέχεται το «Θεοδίδακτον» της «χρήσεως της εικόνας»⁵— είναι εύκολα αναγνώσιμη η ταύτιση που δημιουργείται, μέσω της φωτογραφίας, μεταξύ του πεπερασμένου της ανθρωπίνης ύπαρξης και του ασύλληπτου της εικόνας του Θεού, εικόνας στην οποία θα υπάρξει πρόσβαση του θνητού μόνο μέσω του ίδιου του του θανάτου. Ο τελευταίος, όμως, τόσο για τη θεολογική όσο και για την ουμανιστική αντίληψη της εποχής, δεν νοείται παρά μόνο μεταφυσικά, δηλαδή εξοστρακισμένος από την ανθρώπινη επίγεια ζωή. Όπως χαρακτηριστικά συνοψίζει ο Χάιντεγγερ, η θεολογική αντίληψη του θανάτου ως πρόσβασης στην αιωνιότητα θεμελιώνεται στη μεταφυσική θεωρία του ανθρώπου ως εικόνας του Θεού. Με τον ίδιο τρόπο, η ουμανιστική αντίληψη του θανάτου ως αποβίωσης (ανθρωπολογικά, ψυχολογικά ή βιολογικά προβλεπόμενη) θεμελιώνεται σε μια εξίσου μεταφυσική θεωρία του ανθρώπου ως μόνιμης παραμονής, μόνιμης παρέρυσης⁶. Έτσι, θεολογία και ουμανισμός μπορούν να εκληφθούν ως θεωρητική διατύπωση μιας πολύ διάχυτης καθημερινής στάσης, η οποία συνίσταται στο να μη σκέφτεται κανείς το θάνατο, να κάνει σαν να μην υπάρχει θάνατος, να επιτελεί ένα έργο «διαρκούς καθήσυχας» ως προς το θάνατο⁷. Η φωτογραφία, δημιούργημα αυτού του 19ου αιώνα που σηματοδοτεί την αλλαγή των στάσεων απέναντι στο θάνατο, βρίσκεται άμεσα συνδεδεμένη

με την «κρίση του θανάτου» ή αλλιώς με την «άρνηση του θανάτου». Όπως διευκρινίζει και ο Ρολάν Μπαρτ, «η φωτογραφία, όντας συγκαιρινή της υποχώρησης των θρησκευτικών τελετών, αντιστοιχεί ίσως στην παρείσφρηση, μέσα στη σύγχρονη κοινωνία μας, ενός α-συμβολικού θανάτου, εκτός θρησκείας, εκτός τελετουργικών, κάτι σαν απότομη βουτιά μέσα στον κυριολεκτικό θάνατο»⁸. Συμφωνώντας με τη διαπίστωση του Μπαρτ, θα προσθέταμε όμως πως, στην περίπτωση αυτή, η φωτογραφία λειτουργεί μάλλον *ομοιοπαθητικά*, ενσωματώνοντας το θάνατο για να τον ακυρώσει. Είναι βέβαιο ότι παίρνει, αυτή πλέον, τη θέση του υποκατάστατου της ζωής, ακόμη και της ανάμνησης, γίνεται αυτή ο αδιαμφισβήτητος μάρτυρας «αυτού που κάποτε υπήρξε». Παράλληλα, όμως, είναι αυτή που προσφέρει την επίπλαστη ικανοποίηση στην ανάγκη των σύγχρονων δυτικών κοινωνιών για απαγόρευση, απώθηση του θανάτου, μια απώθηση που καταλήγει σε ανώδυνη ενσωμάτωση στο «τώρα» του «τότε του θανάτου», εξορκίζοντάς τον. Η φωτογραφία, ως «είδωλον», ως φάσμα (spectrum), δεν είναι τότε «η επιστροφή του νεκρού», όπως υποστηρίζει ο Μπαρτ⁹, αλλά *η άρνηση της κατάστασης θανάτου* στην οποία έχει το άτομο περιέλθει: η φωτογραφία λειτουργεί ως το χρονικό διάμεσο μεταξύ αιωνιότητας και «μόνιμης παρεύρεσης», ως υποκατάστατο και ομοίωμα του αντικειμένου αναφοράς της (που στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι το πρόσωπο), ως καταλύτης, τέλος, της χρονικής διάστασης που διαχωρίζει το εδώ με το επέκεινα. Η πραγματική αντιστοιχία της βρίσκεται, ίσως, περισσότερο στην πρακτική της ταρίχευσης των πτωμάτων, μια πρακτική που ανάγεται κι αυτή στο 19ο αιώνα, όπως καταμαρτυρεί ο Φιλίπ Αριέξ¹⁰, και που σήμερα αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικά του American Way of Life. Στη φωτογραφία, όπως και στην ταρίχευση, εκείνο που σημαίνεται είναι *η άρνηση του αμετάκλητου χαρακτήρα του θανάτου*.

Η λειτουργία αυτή της φωτογραφίας απέναντι στο θάνατο είναι άμεσα συνδεδεμένη με τη βαθιά αντίληψη των δυτικών κοινωνιών σχετικά με το χαρακτήρα της φωτογραφίας ως προτύπου αληθοφάνειας και αντικειμενικότητας: μ' αυτή της τη στάση, «η κοινωνία αυτοεπιβεβαιώνεται ταυτολογικά ότι είναι αναντίρροτα αντικειμενική όποια εικόνα του πραγματικού ακολουθεί τους κυρίαρχους κανόνες αναπαράστασης της πραγματικότητας»¹¹. Η πίστη, επομένως, στην αναπαραστατική ικανότητα της φωτογραφίας αποδίδει στην τελευταία την καταλυτική της δύναμη απέναντι σ' αυτό τούτο το αντικείμενο αναφοράς της, καταλαμβάνοντας τη θέση του και υπηρετώντας, έτσι, την ανάγκη διαιώνισης του φθαρτού κόσμου του πραγματικού και συμβολίζοντας τη νίκη του ανθρώπου απέναντι στο χρόνο, αφού «εάν δεν υπήρχε θάνατος δε θα υπήρχε χρόνος»¹². Η φωτογραφική εικόνα —ομοίωμα της πραγματικότητας— παίρνει τη θέση της ίδιας της πραγματικότητας διαλύοντάς την, αποπραγματοποιώντας αυτή τούτη την κοινωνία. Το σημαίνει υπερσχίζει του σημαινόμενου, το αναφέρει απέναντι στο αντικείμενο αναφοράς του¹³ —μ' άλλα λόγια, η φωτογραφία γίνεται *η ίδια η πραγματικότητα*.

Η παραπάνω διαπίστωση δεν είναι άμοιρη συνεπειών, ακόμη περισσότερο σήμερα όπου η φωτογραφική εικόνα έχει αποκτήσει τεράστια δύναμη επιρροής μέσω των διαφορετικών της εκφάνσεων ως Μέσου Μαζικής Επικοινωνίας, συμμετέχοντας στη μετάδοση και ανταλλαγή πολιτισμικών αλλά και οικονομικών ή πολιτικών αγαθών. Και δεν θα ήταν υπερβολή να τη θεωρήσουμε ως ένα από εκείνα τα «σημεία» για τα οποία ο Ζαν Μποντριγιάρ γράφει: «Όλα τα σημεία ανταλλάσσονται τώρα πια μεταξύ τους χωρίς να ανταλλάσ-

σονται καθόλου με το πραγματικό, και δεν ανταλλάσσονται καλά, δεν ανταλλάσσονται πλήρως μεταξύ τους παρά μόνον υπό τον όρο να μην ανταλλάσσονται πια με το πραγματικό»¹⁴. Απ' αυτό απορρέει και ο γνωστός κίνδυνος για το κοινό, το οποίο εξακολουθώντας να νοεί ως πραγματικότητα τη φωτογραφική πραγματικότητα, εκλαμβάνει ως αληθινή την πληροφορία που του μεταδίδεται μέσω αυτής. Τα ψεύδη της διαφημιστικής εικόνας έχουν ίσως επισημανθεί ήδη από τους ειδικούς. Εκείνα όμως της δημοσιογραφικής (έντυπης ή τηλεοπτικής) εικόνας ή και της καλλιτεχνικής φωτογραφικής εικόνας που συχνά αυτο-συστήνεται ως μη-αναλύσιμη και μη-περιγράψιμη, άρα ως αυθόρμητα προσλαμβανόμενη από το κοινό χάρη της (ουτοπικής) πίστης σε μια, εκ μέρους του, ορμέφυτη ανάγνωση της τέχνης δεν έχουν, νομίζω, ικανοποιητικά αποκαλυφθεί. Τέτοιες, ωστόσο, αντιλήψεις που ταυτίζουν το σημείο/φωτογραφία με το αντικείμενο αναφοράς του έχουν ως αποτέλεσμα αφενός την άρνηση ύπαρξης κώδικα και μηνύματος της φωτογραφίας και, αφετέρου, διαγράφουν το δημιουργικό «βλέμμα» του φωτογράφου πάνω στο φυσικό κόσμο που φωτογραφίζει. Όπως έχει χαρακτηριστικά γραφτεί, «η φωτογραφία αρχίζει να γίνεται τέχνη από τη στιγμή που ο φωτογράφος θα προσπαθήσει να βάλει μέσα σ' αυτή τις ιδέες του»¹⁵. Τούτο σημαίνει ότι ο τελευταίος «εγγράφει» πάνω στο κλισέ της το δικό του αποτύπωμα ως κοινωνικού όντος, ατόμου-μέλους ενός πολιτισμικού και κοινωνικού περιβάλλοντος, καθιστώντας την ένα σημείο που επιζητεί τον ερμηνευτή του.

Ο θεωρητικός λόγος γύρω από τη φωτογραφία δεν είναι άμοιρος ευθυνών για τη διαμόρφωση τέτοιων αντιλήψεων. Ο Ρολάν Μπαρτ, ένας από τους πρώτους σημειολόγους που άρθρωσαν ολοκληρωμένο θεωρητικό λόγο για τη φωτογραφία, διακρίνει, όπως είναι γνωστό, δυο διαφορετικά μηνύματα της φωτογραφικής εικόνας: α) ένα εικονικό, μήνυμα δίχως κώδικα, που χαρακτηρίζει ως τέλει ανάλογο της πραγματικότητας, και β) ένα κωδικοποιημένο, που προκύπτει από το ύφος της φωτογραφικής εικόνας¹⁶. Και στη συνέχεια προσθέτει:

«Από όλες τις δομές πληροφόρησης, η φωτογραφία είναι ίσως η μόνη που αποτελείται και κατέχεται αποκλειστικά από ένα μήνυμα “καταδηλούμενο”, που εξαντλεί ίσως ολοκληρωτικά το είναι της. Μπροστά σε μια φωτογραφία, η αίσθηση της καταδήλωσης, ή, αν προτιμάτε, της αναλογικής πληρότητας, είναι τόσο ισχυρή, *ώστε η περιγραφή μιας φωτογραφίας είναι κυριολεκτικά αδύνατη*. Γιατί το περιγράψουν συνίσταται ακριβώς στο να προσθέτει κανείς στο καταδηλούμενο μήνυμα έναν “ανορθωτή” ή ένα δεύτερο μήνυμα, αντλούμενο από έναν κώδικα, ο οποίος είναι η γλώσσα, και ο οποίος, μοιραία, συνιστά, όσο κι αν φροντίσουμε να είμαστε ακριβείς, μια συνδήλωση σε σχέση με το φωτογραφικό ανάλογο: να περιγράψεις δεν είναι λοιπόν μόνο ότι είσαι ανακριβής ή ελλιπής, είναι ότι αλλάξεις δομή, *είναι ότι σημαίνεις άλλο πράγμα από αυτό που επιδεικνύεται*»¹⁷.

Μόνο που εδώ ο Μπαρτ συγχέει το ενκαίο με εκείνο που πραγματικά συμβαίνει. Κι αυτό διότι όχι μόνο μια σουρεαλιστική ή σύγχρονη ψηφιακή εικόνα αλλά και η στιγμιαία φωτογραφία με συγκεκριμένη θεματική αναιρούν εκ των πραγμάτων τη διάκριση μεταξύ μη κωδικοποιημένου, εικονικού, αναλογικού της πραγματικότητας μηνύματος και κωδικοποιημένου, υφολογικού/πολιτιστικού μηνύματος, από τη στιγμή που όχι μόνο η ξεχωριστή ανάγνωσή τους αποβαίνει συχνά αδύνατη, αλλά και η ισχύς του κωδικοποιημένου μηνύμα-

τος πάνω στο εικονικό είναι τέτοια ώστε το δεύτερο να παραγάγει μη-νόημα χωρίς την παράλληλη περιγραφή του.

Το κάθε σημείο προϋποθέτει έναν κώδικα. Εκείνο που φαίνεται να δημιουργεί μια κάποια σύγχυση είναι το γεγονός ότι όλα τα εικονικά σημεία, πόσο μάλλον της φωτογραφικής εικόνας, μοιάζουν να είναι όμοια με τα αντικείμενα που υποκαθιστούν. Εδώ, όμως, θα πρέπει μάλλον να αναρωτηθούμε κατά πόσον απέναντι και σ' αυτή τούτη τη φύση, το πολιτισμικά βεβαρυμένο μάτι μας δεν επιτελεί μια συγκεκριμένη διαδικασία σημείωσης προκειμένου να κατανοήσει τη φύση. Όπως έχει υποστηρίξει ο Ουμπέρτο Έκο, «όταν κοιτάζουμε ένα πραγματικό ποτήρι μπύρα, συνδέουμε κάποια ερεθίσματα που προέρχονται από ένα αδόμητο ακόμη πεδίο και παράγουμε ένα *perceptum* που βασίζεται σε μια προγενέστερη εμπειρία»¹⁸. Ο Έκο, έχοντας διατυπώσει κάποιες σοβαρές αμφιβολίες ως προς τη χρησιμότητα της διάκρισης μεταξύ αναλογικού (μη κωδικοποιημένου) και υφολογικού (κωδικοποιημένου) μηνύματος¹⁹, τοποθετεί την ουσία του προβλήματος στους αντιληπτικούς μηχανισμούς που τίθενται σε λειτουργία.

Έτσι, αυτό που παρεμβάλλεται ανάμεσα στο εικονικό σημείο και το αντικείμενο αυτό καθαυτό είναι το αντιληπτικό μοντέλο που έχουμε εμείς για το αντικείμενο. Με άλλα λόγια, η εικονική αναπαραγωγή του αντικειμένου αναφοράς δεν είναι άλλο από μια απόπειρα ιδεολογικοποίησης και αισθητικοποίησής του, σύμφωνα με συγκεκριμένα αντιληπτικά σχήματα παραγωγής και πρόσληψής του διεπόμενα από δεδομένους πολιτισμικούς κώδικες.

Όπως παρατηρεί και ο Πιερ Μπουρντιέ, το «φυσικό» ανάγεται σε ένα πολιτισμικό ιδεώδες-πρότυπο που απαιτεί, απέναντι στο φακό, τη θεατροποίησή του προκειμένου να λειτουργήσει ως «φυσικό»²⁰. Με άλλα λόγια, και η πιο «αθώα» ή «ευθεία» φωτογραφία θεατροποιεί την πραγματικότητα προκειμένου να την προβάλει ως θέαση, άρα ως θέαμα, στους άλλους, υποκύπτοντας υποχρεωτικά σε ήδη διαμορφωμένους κοινωνικά αισθητικούς κανόνες περί «ωραίου». Αν η κανονικοποιημένη αυτή εικόνα αποβλέπει στο να επιβάλλει στους άλλους τους τρόπους πρόσληψής της και ταυτόχρονα αποδοχής της ως αισθητικά «ωραίας», η απόκλιση απ' αυτή την κανονικοποίηση με ποικίλους τρόπους και διεργασίες δεν εξυπηρετεί λιγότερο κάποια ιδεολογικο-αισθητικά προαπαιτούμενα κάποιας έστω και περιθωριακής ομάδας.

Έτσι, ακόμη και η σύγχρονη παραγωγή εικόνων, που αντανακλά μια «εκπρωτική» τέχνη της εικονογράφησης/αντιγραφής των τεχνολογικών εικόνων, παρωδιακού το συνηθέστερο χαρακτήρα, δεν δηλώνει τόσο μια αδυναμία παραγωγής πρωτογενών εικόνων ούτε μια θεσμοθέτηση του τεχνολογικού θεάματος της πραγματικότητας αλλά, όπως παρατηρεί η Νίκη Λοϊζίδη, απέναντι σ' αυτό το είδος μηδενιστικής φαιδρότητας που τείνει να επικρατήσει (βλέπε, για παράδειγμα, φωτογραφίες των Pierre & Gilles ή τη δουλειά του David Bucklan, αλλά και παλαιότερα, πιθανόν, του Άντυ Γουόρχολ κ.ά.), «θα πρέπει να αναρωτηθεί κανείς ποια είναι τελικά η “αληθινή” πραγματικότητα μέσα από την οποία θα αναζητήσει τα ερεθίσματά της η σύγχρονη τέχνη. Αυτή που βιώνουμε ή αυτό που θα θέλαμε να μη μας είχε συμβεί;»²¹.

Αν, επομένως, αποδεχτούμε ως αναντίρρητη αρχή ότι η επαγγελλόμενη παραγωγή αυθεντικών εικόνων στην τέχνη ανήκει μόνο σε μια σύγχρονη μυθολογία και κάτω απ' αυτό το πρίσμα προσεγγίσουμε το εκάστοτε μήνυμα, δηλαδή όχι ως απλή αυτοαναφορικότητα αλλά

ως εγγραφή σε μια κονφορμιστική ή αντίθετα αντικονφορμιστική κανονικοποίηση, θα μπορούσαμε να αντιμετωπίσουμε τη φωτογραφική τέχνη στις πραγματικές αισθητικές της διαστάσεις: ως αποτέλεσμα ενός έντονα ιδεολογικοποιημένου αισθητικού κανόνα που λειτουργεί ως μηχανισμός παραγωγής ψευδαισθήσεων και, κατ' επέκταση, ως αναπαράστατικός μηχανισμός μιας (επανανακαλυπτόμενης) πρωτογενούς αθωότητας μέσω της τέχνης.

Σ' αυτό το πλαίσιο γίνεται καλύτερα κατανοητή τόσο η θέση του Πιερ Μπουρντιέ, όταν αναφέρεται στις «κοινωνικές χρήσεις» της φωτογραφίας, υποστηρίζοντας πως η περιφημη «φυσική γλώσσα» που της αποδίδεται δεν οφείλεται παρά μόνο στο γεγονός ότι αυτή υπακούει στη λογική της αναπαράστασης του κόσμου που επεβλήθη μετά την Αναγέννηση²², όσο και η τοποθέτηση του Hubert Damisch όταν υποστηρίζει πως «ο φωτογραφικός φακός ικανοποιεί, μέσω της δομής του και της προκαθορισμένης εικόνας του κόσμου που αποδίδει, ένα σύστημα κατασκευής του χώρου ιδιαίτερα οικείου αλλά ταυτόχρονα ιδιαίτερα παλαιού και σαραξοφαγμένου, που η φωτογραφία το διαιώνίζει αναπαράγοντάς το»²³.

Το πρόβλημα του απόλυτα κωδικοποιημένου εικονικού μηνύματος της φωτογραφίας, που δεν υπηρετεί άλλο από «ένα δακρύβρεκτο ουμανισμό», έχει καταγγελλθεί από τον Alain Bergala σε άρθρο του σχετικό με τις «στερεοτυπικές ιστορικές φωτογραφίες» που, κάνοντας το γύρο του κόσμου, έχουν αναχθεί σε οχήματα συγκεκριμένων ιδεολογικών προθέσεων, καθόλου αθώων: πρόκειται για δημοσιογραφικές φωτογραφίες που, ενώ αναπαριστούν τη «ζωντανή» πραγματικότητα, δεν είναι παρά απόλυτα ελεγχόμενες κατασκευές που υπακούουν σε μια φτιαχτή οικουμενική σύμβαση, αποτυπώνοντας το ομοίωμα μιας συλλογικής μνήμης εκ των προτέρων σκηνοθετημένης²⁴.

Η αναγωγή του έως πρόσφατα θεωρούμενου ως «γλώσσα δίχως κώδικα ούτε σύνταξη»²⁵ εικονικού μηνύματος της φωτογραφίας σε απόλυτα κωδικοποιημένο από τις πολιτισμικές συμβάσεις και το βεβαρυμένο από την κυρίαρχη ιδεολογία και κουλτούρα «μάτι» του φωτογράφου, μας επιτρέπει να κατανοήσουμε αυτό που συμβαίνει και με κάθε προσπάθεια αποτύπωσης του βλέμματος του «Άλλου» πάνω στην εικόνα, ενός «Άλλου» που έχει διαφορετικό από τον κυρίαρχο τρόπο θέασης των πραγμάτων. Σ' αυτόν τον τομέα, η εθνογραφία προσφέρει αρκετά εύγλωττα παραδείγματα. Έτσι, ο Alan Sekulla, σε άρθρο του αναφέρει την περίπτωση του ανθρωπολόγου Melville Herskovits, ο οποίος έδειξε σε μια ιθαγενή τη φωτογραφία του γιου της. Η γυναίκα δεν κατάφερε να αναγνωρίσει στη φωτογραφία το γιο της, μέχρι που ο ανθρωπολόγος τράβηξε την προσοχή της σε κάποιες χαρακτηριστικές λεπτομέρειες. Με άλλα λόγια, η «εικόνα» της πραγματικότητας και η φωτογραφική εικόνα δεν ταυτίστηκαν για την ιθαγενή, άρα η δεύτερη δεν υπήρχε καταδηλωτική ούτε μετέδωσε την αίσθηση της μπαρτικής «αναλογικής πληρότητας» (με τις συναφείς συγκινησιακές φορτίσεις) στη γυναίκα αυτή, μέχρι τη στιγμή που ο ανθρωπολόγος χρησιμοποίησε την περιγραφή, περνώντας στο σημειωτικό σύστημα της γλώσσας. Δεν πρόκειται, φυσικά, εδώ για μια εικόνα δίχως μήνυμα, αλλά για ένα μήνυμα του οποίου η σημασία δεν αποκωδικοποιείται αυτόματα ως κάτι το αυτονόητο. Το σημείο εκπέμπει μήνυμα που παραμένει μη αναγνώσιμο από τον παραλήπτη του, όντας ανίκανος, βάσει της γνωστικής του ικανότητας, να ταυτίσει το σημαίνον με το πραγματικό αντικείμενο αναφοράς (τον αναπαριστάμενο στο «εδώ και εντός» της φωτογραφίας γιο, με τον «εκεί και εκτός» φωτογραφικού πλαισίου πραγματικό γιο). Μια ρηματοποίηση, επομένως, που επεξήγησε τους κώδικες

σύνθεσης και διαμόρφωσης της φωτογραφίας αποδείχτηκε αναγκαία προκειμένου η ιθαγενής να κατανοήσει το «εικονικό» μήνυμα. Πράγμα που κάνει τον Sekulla να συμπεράνει ορθά πως το φωτογραφικό δοκίμιο είναι αναμφισβήτητα ένα δοκίμιο πολιτισμικά κωδικοποιημένο²⁶.

Ο Philippe Dubois δικαιολογημένα διερωτάται, μετά τη σύγχρονη απομυθοποίηση της φωτογραφίας ως αναμφισβήτητου οχήματος μιας εμπειρικής αλήθειας, τι μπορεί αυτό να σημαίνει για την επιστημονική ή ανθρωπολογική φωτογραφία. Με άλλα λόγια, είναι πλέον δυνατή μια επιστημονική ανάλυση που στηρίζεται σε φωτογραφικά (ή, κατ' επέκταση, σε κινηματογραφικά) ντοκουμέντα; Αυτά δεν αποτελούν, τελικά, μια ανάδειξη της σημασίας που έχει προκαθορίσει ο επιστήμονας;

Η σειρά αυτή ερωτημάτων δεν είναι απλά ρητορικού περιεχομένου. Αντίθετα, έχει ήδη αντιμετωπιστεί στην πράξη από τη σύγχρονη εθνογραφία. Ο αμερικανός ανθρωπολόγος J. Clifford²⁷, αναφερόμενος στη δυσκολία που δημιουργεί η ύπαρξη διαφορετικών κωδίκων μεταξύ ανθρωπολόγου και εθνογραφικού «Άλλου», είχε διατυπώσει την άποψη ότι ο καλύτερος τρόπος να λυθεί το πρόβλημα είναι να αφηθεί ο «Άλλος» να αφηγηθεί τη δική του ιστορία μέσα από φωτογραφίες. Το ζήτημα, ωστόσο, που προκύπτει είναι κατά πόσον ο εικονικός αυτός κώδικας θα μπορέσει να γίνει αναγνώσιμος από έναν τρίτο (όπως, συγκεκριμένα, τον ίδιο τον ανθρωπολόγο-ερευνητή) ο οποίος, με τη σειρά του, δεν θα γνωρίζει το συγκεκριμένο κώδικα της φωτο-γραφής που ποιεί ο ιθαγενής.

Ο κανόνας που εφαρμόζεται στην πράξη είναι πως η εθνογραφική φωτογραφία συνοδεύει την ανθρωπολογική μελέτη εικονογραφώντας την. Άρα, κατά πόσον οι φωτογραφίες αυτές δεν αποτελούν το αποτέλεσμα μιας «οπτικής» που επιβάλλεται από το διαφορετικό πολιτισμικό περιβάλλον (την ξένη κουλτούρα) του ανθρωπολόγου πάνω στο αντικείμενο της έρευνάς του; Ο κίνδυνος έγκειται, ακριβώς, στο να υιοθετηθεί από το φωτογράφο η αισθητική ενός ντοκουμενταριστικού ρεαλισμού (documentary realism), που έρχεται σε προφανή αντίθεση προς τις επιστημονικές απαιτήσεις της εθνογραφικής τεκμηρίωσης και προς την αναδόμηση της πραγματικότητας που «αναπαριστά». Εξάλλου, ο ρεαλισμός αυτός της φωτογραφικής εικόνας-ντοκουμέντου κατασκευάζεται μέσω μιας μυθοπλασίας, με άλλα λόγια δεν είναι παρά μια ακόμη άποψη για τον υλικό κόσμο. Σε αντιπαράθεση προς τον αποστασιοποιημένο από τα τεκταινόμενα εθνοφωτογράφο, ο οποίος θα παραγάγει ένα είδος «δημοσιογραφικής» εθνογραφικής φωτογραφίας, υπάρχει και μια άλλη αντίληψη που διατυπώθηκε από την Κ. Ν. Σερεμετάκη²⁸, σύμφωνα με την οποία, «αν και κάθε φωτογραφία της ανθρώπινης κοινωνικής αλληλεπίδρασης μπορεί να χρησιμεύσει σαν τεκμηρίωση εθνογραφικής πληροφορίας, η οπτική εθνογραφία συνειδητά τοποθετεί σε δευτερεύουσα θέση την αισθητική προς χάριν της εύρεσης σχετικών στοιχείων και της αναδόμησης της εσωτερικής πραγματικότητας της άλλης κουλτούρας»²⁹. Μ' αυτή την άποψη, οι φωτογραφίες δεν αποσκοπούν στο να συλλάβουν την πραγματικότητα αλλά να δείξουν, μέσω της συμβολικής αναπαράστασης της πραγματικότητας του «Άλλου», το ρόλο της όρασης στην υπό μελέτη κοινωνία: ο υλικός κόσμος σχετικοποιείται λόγω της έμφασης που δίνεται από τον ερευνητή/φωτογράφο όχι στο αντικείμενο αυτό καθαυτό, αλλά στις επιπτώσεις που παράγονται απ' αυτό. Οι φωτογραφίες δείχνουν την υπάρχουσα αντιστοιχία μεταξύ μιας συναισθηματικής σχέσης ή δομής και του υλικού αντικειμένου³⁰. Μια τέτοια σχέση, ωστό-

σο, δεν ηχεί ξένη προς εκείνη που καλλιέργησαν καλλιτεχνικά κινήματα και πραγμάτωσε, για παράδειγμα, στις δεκαετίες 1920-30 ο σουρρεαλιστής φωτογράφος αλλά και πριν απ' αυτόν ο Ευγένιος Ατζέ, ανάγοντας σε εθνογραφικό «Άλλο» τον ίδιο το χώρο όπου ο ίδιος κινείται, όπως και τα περιεχόμενα σ' αυτόν αντικείμενα. Με άλλα λόγια, κι αυτό ίσως μας διδάσκει η σύγχρονη αντίληψη της εθνογραφικής φωτογραφίας όσο και η σουρρεαλιστική φωτογραφία, η πραγματικότητα είναι πάντοτε ορατή μέσα από μια διαδικασία σημείωσης που διαφοροποιείται πολιτισμικά (και, επομένως, χωρο-χρονικά).

Κατ' ακολουθίαν των όσων ελέχθησαν, ο χώρος της πραγματικότητας για τη φωτογραφία είναι ένας «άγραφος» χώρος ή, αλλιώς, ένας «δυνάμει» σκηνικός χώρος, ο οποίος κατασκευάζεται από την εκάστοτε φωτογραφική χειρονομία³¹. Η φωτογραφία τέμνει χωρο-χρονικά την πραγματικότητα και σκηνοθετεί μια άλλη, εκείνη που εμπεριέχεται στο εκάστοτε φωτογραφικό πλαίσιο που ορίζει η σκηνοθετική παρέμβαση του φωτογράφου, μια πραγματικότητα εκτός χώρου και χρόνου, ά-τοπον και ά-χρονον. Έτσι, αυτό που η φωτογραφική πράξη τοποθετεί σε «πλαίσιο» και προσφέρει στην όραση είναι η «γγραφή» του κόσμου ή, αλλιώς, η συνεχής και αδιάκοπη σημείωσή του. Κάτω απ' αυτή την οπτική, μπορούμε να αντιληφθούμε γιατί ακόμη και η πλέον ευθεία φωτογραφία που αναπαριστά ένα «αυθεντικό» κομμάτι του κόσμου, ενταγμένο μέσα στο φωτογραφικό πλαίσιο, δεν είναι παρά ένα «παράδειγμα» της φύσης—ως—αναπαράστασης, ήτοι της φύσης—ως—σημείου.

Η φωτογραφική εικόνα είναι, έτσι, το αποτέλεσμα μιας συνειδητής και πολύ συγκεκριμένης φωτογραφικής εκφώνησης όμοιας με την κειμενική/λογοτεχνική ή σκηνοθετική εκφώνηση. Όπως σωστά έχει παρατηρήσει ο Stanley Cavell, «αυτό που συμβαίνει σε μια φωτογραφία είναι ότι αυτή αποτελεί ένα τετελεσμένο αντικείμενο. Μια φωτογραφία είναι κομμένη, όχι με ψαλίδι φυσικά, αλλά με αυτή τούτη τη φωτογραφική μηχανή (...). Η μηχανή, ως τετελεσμένο αντικείμενο η ίδια, κόβει ένα τεμάχιο από ένα απεριόριστα μεγαλύτερο πεδίο (...). Με τη φωτογραφική απότμηση το υπόλοιπο του κόσμου εξαφανίζεται λόγω του κοψίματος. Η σιωπηρή παρουσία του υπόλοιπου κόσμου και η εμφανής αποβολή του είναι όψεις εξίσου σημαντικές της πρακτικής που ακολουθεί ο φωτογράφος όσο σημαντικό είναι και αυτό που τελικά αποφάσισε να δείξει»³².

Όταν, στο παραπάνω απόσπασμα, ο Stanley Cavell μιλάει για απότμηση, θέτει ταυτόχρονα δυο αντιθετικά και συμπληρωματικά στοιχεία που η έννοια εμπεριέχει: αφενός τη *συνάφεια* του δεικνυόμενου με κάποια στοιχεία που μένουν εκτός οπτικού πεδίου και το *βαθμό παρείσφρυσης* αυτών μέσα στην εικόνα και, αφετέρου, την ύπαρξη ενός πλαισίου που αποτελεί το σημείο επιτομής μεταξύ αναπαραστάσιμης και μη αναπαραστάσιμης φωτογραφικά πραγματικότητας. Είναι προφανές πως το γεγονός αυτό, της απομόνωσης και της πλαισίωσης ενός τεμαχίου του πραγματικού, μπορεί να αλλοιώσει καθοριστικά την αντίληψη που δημιουργούμε για τον κόσμο που βλέπουμε διαμεσολαβημένο μέσω της εικόνας.

Είναι επίσης αλήθεια πως η συμβατική αντίληψη που έχουμε για τη φωτογραφική αναπαράσταση του κόσμου είναι εκείνη ενός κόσμου περιγεγραμμένου από ένα τετραγωνικό ή παραλληλόγραμμο σχήμα. Αυτό, όπως είναι γνωστό, δεν ανταποκρίνεται στην πραγματική οπτική αντίληψη του κόσμου που μας προσφέρει το μάτι μας, το οποίο «βλέπει» κατά τρόπο κυκλικό ή, ακόμη καλύτερα, ωοειδή, με πλαίσια ασαφή και μάλλον διακεχυμένα. Αυτή η ορθογώνια δόμηση του φωτογραφικού πλαισίου, όμως, δεν αντιστοιχεί ούτε στο σχήμα της

εικόνας, έτσι όπως αυτή σχηματίζεται απευθείας από τους φακούς της φωτογραφικής μηχανής. Αντίθετα, και η εικόνα αυτή είναι κυκλική, ομοιάζοντας περισσότερο στο σχήμα της εικόνας που σχηματίζεται στον αμφιβληστροειδή μας, όταν αντιλαμβανόμαστε «διά γυμνού οφθαλμού» τον περιβάλλοντα κόσμο. Έτσι, ο τετραγωνισμός του αναπαριστάμενου φωτογραφικά κόσμου δεν είναι αποτέλεσμα μιας βούλησης φυσικού μιμητισμού, αλλά οφείλεται σε καθαρά τεχνικές αιτίες: η ανατετραγωνοποίηση του κόσμου προέρχεται από ένα μηχανικό εξάρτημα, λειτουργικό κι ολότελα απλό, το οποίο έχει τοποθετηθεί, για το σκοπό αυτό, στο εσωτερικό της μηχανής, μεταξύ φακού και φιλμ, και το οποίο καλείται «παράθυρο»³³. Διαπιστώνουμε, έτσι, πως η ορθογώνια αναπαράσταση του κόσμου οφείλεται σε μια πολιτισμική χειρονομία «τετραγωνισμού», που δεν είναι ασύνδετη με μια ολόκληρη σειρά συμβατικών κωδίκων τους οποίους συναντάμε στη ζωγραφική, στην κινηματογραφική εικόνα και μέχρις ενός βαθμού στο θέατρο (όπου, ας μην ξεχνάμε, η κυκλική σκηνή αποτέλεσε μια μεγάλη καινοτομία όπου και όταν εμφανίστηκε στους σύγχρονους χρόνους). Θα πρέπει δε να προσθέσουμε εδώ πως ο ορθογώνιος πλασιωμένος αναπαριστάμενος φωτογραφικά κόσμος βρίσκεται σε εμφανή ομολογία με την «ορθολογικότητα» της κοινωνίας μας και την «ορθή» στάση με βάση την οποία προσλαμβάνουμε την πραγματικότητα³⁴.

Μετά τα όσα ελέχθησαν, αν επιχειρήσουμε να συνοψίσουμε την πορεία που διήνυσε ο θεωρητικός λόγος για τη φωτογραφία από την εμφάνισή της έως σήμερα, θα λέγαμε πως διακρίνονται τρεις αντιλήψεις: 1) Εκείνη που θεωρεί τη φωτογραφία ως μιμητική αναπαράσταση της πραγματικότητας, ταυτίζοντας το σημείο με το αντικείμενο αναφοράς. 2) Εκείνη που τη βλέπει ως ένα αντιληψιακό, πολιτισμικό και ιδεολογικό κωδικοποιημένο σύστημα και 3) εκείνη που της αποδίδει μια δεικτική ιδιότητα, βλέποντας σ' αυτή μια υπαρκτική δείξη ενός άλλως σημασιολογικά «κενού» αντικειμένου αναφοράς.

Οι τρεις αυτές τάσεις του θεωρητικού λόγου για τη φωτογραφία αναδεικνύουν, ωστόσο, τον προβληματισμό γύρω από τη σημειακή της φύση. Αναδεικνύουν, πιο συγκεκριμένα, την παλαιά όσο και ανεκμετάλλευτη, σ' όλη της τη διάσταση, τριμερή διάκριση του σημείου σύμφωνα με τον Πηρς³⁵. Η πρώτη, βλέπει τη φωτογραφία ως *εικόνα* ή ομοίωμα (*icon*), κατηγορία στην οποία ανήκει και η ζωγραφική ή το σχέδιο, και στηρίζεται στην ομοιότητα του σημείου με το αντικείμενο αναφοράς. Η δεύτερη, όπου προέχει ο συμβατικός χαρακτήρας, με παράδειγμα τη γραφή, βλέπει τη φωτογραφία ως *σύμβολο*. Η τρίτη τάση βλέπει, τέλος, τη φωτογραφία ως *δείκτη*, κατηγορία στην οποία την τοποθέτησε ο ίδιος ο Πηρς, αφού κι αυτή, όπως οποιοδήποτε χνάρι, αποτελεί το ίχνος κάποιου πράγματος που πράγματι υπήρξε και αποτυπώθηκε μέσω φωτοχημικών μέσων στη φωτογραφική πλάκα: η σύνδεση μαζί του δε στηρίζεται στην ομοιότητα αλλά στη συνάφεια. Η τρίτη αυτή κατηγορία της φωτογραφίας ως σημείου-δείκτη ανταποκρίνεται καλύτερα στην πραγματική σημειακή της φύση. Θα πρότεινα, ωστόσο, εδώ, και μένοντας πιστός στο γράμμα της θεωρίας του Πηρς, να δεχτούμε τη συνύπαρξη στη φωτογραφική εικόνα και των τριών ιδιοτήτων του σημείου. Η οποιαδήποτε φωτογραφία, ακόμη και η πλέον αλλοιωμένη, παραφθαρμένη, επεξεργασμένη εντός ή εκτός του σκοτεινού θαλάμου, διατηρεί μια αναμφισβήτητη υπαρκτική συνάφεια με κάποιο αντικείμενο της πραγματικότητας. Άρα, λειτουργεί ως δείκτης του αντικειμένου αυτού. Συγχρόνως, όμως, με την όλη υφολογική επεξεργασία και χωροθετική διευθέτηση που υφίσταται μέχρι την εκτύπωση και δημοσιοποίησή της, γίνεται φορέας, αντανά-

κλά ή προσλαμβάνεται με βάση συγκεκριμένες ιδεολογικές, αισθητικές ή αντιληψιακές συμβάσεις, κωδικοποιώντας ένα συγκεκριμένο μήνυμα. Άρα, λειτουργεί και ως σύμβολο. Τέλος, η προτεινόμενη εικόνα έχει, λόγω των διευθετήσεων ήδη κατά την πράξη της φωτογραφίας, μικρή ή και καμιά απολύτως σχέση με το πραγματικό αντικείμενο αναφοράς. Μια τέτοια εικόνα, στην ουσία, συνιστά μια φαντασιακή εικόνα που αντανακλά ψυχο-κοινωνικές καταστάσεις ή ιδεολογικές προθέσεις του υποκειμένου της φωτογραφικής πράξης. Πρόκειται, επομένως, για ένα σημείο/εικόνα ή ομοίωμα του οποίου το αντικείμενο αναφοράς δεν βρίσκεται πουθενά στην πραγματικότητα, για ένα πλήρως «ψευδές» αντικείμενο στο οποίο, ωστόσο, η φωτογραφία δίνει την αναγκαία υλική υπόσταση μιμούμενη την ανύπαρκτη σύστασή του καθιστώντας το αναπαράστασιμο! Περισσότερο κι από τη λογοτεχνία ή τις άλλες τέχνες, η φωτογραφία επιτυγχάνει την παρείσφρηση του φαντασιακού στην τρέχουσα πραγματικότητα.

Κάτω απ' αυτή την τριπλή σημειακή της ιδιότητα, ως δείκτης, σύμβολο και εικόνα αντιμετωπιζόμενη, η φωτογραφία παύει να αποπλανά ή να παραπλανά. Αντίθετα, προσλαμβάνει την πραγματική της διάσταση απέναντι στον αναγνώστη/θεατή της ο οποίος, μέσω μιας πρακτικής, σημειωτικής προσέγγισης, γνωρίζει τα όρια του ψεύδους που αυτή περιλαμβάνει όπως και τον τρόπο διαμόρφωσης του εκάστοτε μηνύματός της. Ο θεατής (και αναγνώστης) μπορεί, τότε, να εκτιμά (δίχως να ταυτίζει το σημείο με το αντικείμενο αναφοράς του) τη συμβολή της φωτογραφικής εικόνας τόσο στην επικοινωνιακή διαδικασία όσο και στο ευρύτερο πεδίο της τέχνης.

Σημειώσεις

1. Ουμπέρτο Έκο, *Θεωρία Σημειωτικής*, Μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη. Αθήνα, Γνώση, 1989, σ. 26.
2. Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, 1/11/1992. Στη συζήτηση συμμετείχαν οι Νίκος Δήμου, Πέτρος Κωστόπουλος, Γιάννης Βλαστάρης, Πλάτων Ριβέλλης, Γιώργος Δεπόλας, Γιάννης Δήμου, Νίκος Μπακογιάννης και Δημήτρης Τζίμας. Συνδιοργάνωση του Γ.Ι.Α. και του περιοδικού *ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ*.
3. Νίκος Παναγιωτόπουλος, «Φωτογραφία, φωτοδημοσιογραφία, μαζικά μέσα και καλές τέχνες», *Το Τέταρτο*, Νο 27-28, Ιούλιος - Αύγουστος 1987. Όπως διευκρινίζει ο αρθρογράφος και γνωστός φωτογράφος, «η φωτογραφία, από τη μια έγινε πρωταγωνιστής στην "αισθητικοποίηση" της πραγματικότητας (πορτραίτο, τοπίο, γυμνό, κ.λπ.) κι από την άλλη πρωταγωνιστής —την ίδια στιγμή— στην "αντικειμενοποίηση" της πραγματικότητας (επισημονικές χρήσεις, αστυνομικά αρχεία, μαζικά μέσα πληροφόρησης, φωτοδημοσιογραφία κ.λπ.)», *ό.π.*, σ. 86.
4. Gisele Freund, *Φωτογραφία και κοινωνία*, μτφρ. Τζένη Χατζηροπούλου, Αθήνα, Θεωρία, 1989, σ. 61.
5. Στην Έβδομη Οικουμενική Σύνοδο (που επιλήφθηκε και του θέματος της Εικονομαχίας), γίνεται η ενδιαφέρουσα διαφοροποίηση μεταξύ τιμητικής και λατρευτικής προσκύνησης των εικόνων. Για τον Λεόντιο Νεαπόλεως Κύπρου, στις εικόνες του Θεού συμπεριλαμβάνεται και ο άνθρωπος: «Εικών του Θεού έστιν ο κατ' εικόνα του Θεού γεγινώς άνθρωπος, και μάλιστα εκ Πνεύματος Αγίου ενοίκησιν δεξάμενος». Παρά ταύτα, η «χρήσις» της εικόνας θεωρήθηκε από τη Σύνοδο «θεοδίδακτος» και «ένθεσμος παράστασις», ενώ το αντίθετο, ιουδαϊζουσα αίρεση. Ο Λόγος και η εικόνα θεωρούνται, έτσι, ισότιμα μέσα επικοινωνίας του ανθρώπου με τον άνθρωπο και του ανθρώπου με το Θεό. Βλ. σχετικά Ηλία Οικονόμου, «Γλώσσα και εικόνα, Λεωφόροι επικοινωνίας (το θεολογικόν και πολιτικόν ορόσημον της Ζ' Οικουμενικής Συνόδου)», Ανάτυπον, *Κοινωνία*, έτος ΚΔ', τεύχος 2, Αθήνα 1981, σσ. 12-13. Τα παραπάνω αναφέρονται, όπως είναι ευνόητο, στις ζωγραφικές εικόνες, οι οποίες όμως θεωρούνται πιστά αντίγραφα της πραγματικότητας, αφού οι ευσεβείς ζωγράφοι χρησιμοποιούσαν με πιστότητα το ιερό κείμενο που εικονογράφουσαν, αποφεύγοντας τις προσωπικές ερμηνείες της Γραφής, αναδεικνύόμενοι έτσι συνήγοροι των ιερών κειμένων. Επομένως, μπορούμε να υποθέσουμε πως η φωτογραφική εικόνα, καθόσον εκλαμβάνεται ως

πιστή αναπαραγωγή του φυσικού κόσμου-οργάνου επικοινωνίας του Θεού με τους ανθρώπους, πληροί, κατά μείζονα λόγο, τις παραπάνω απαιτήσεις. Θα ήταν, οπωσδήποτε, ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα μια μελέτη πάνω στη σχέση της Ορθόδοξης Εκκλησίας με τη φωτογραφία από την εμφάνιση της τελευταίας μέχρι σήμερα, πράγμα που, απ' όσο γνωρίζω, δεν έχει γίνει.

6. Mario Perniola, «Το είναι —προς— θάνατο και το ομοίωμα του θανάτου», *Η κοινωνία των ομοιωμάτων*, μτφρ. Paola Caenazzo, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1991, σ. 85.

7. Στο *ίδιο*, σ. 86.

8. Ρολάν Μπαρτ, *Ο φωτεινός θάλαμος. Σημειώσεις για τη φωτογραφία*, μτφρ. Γιάννης Κρητικός, Αθήνα, Ράππας, 1984, σ. 129.

9. Στο *ίδιο*, σ. 20.

10. Φιλίπ Αριές, *Δοξίμια για το θάνατο στη Δύση*, μτφρ. Κατερίνα Λάμψα, Αθήνα, Γλάρος, 1988, σσ. 55-57.

11. Pierre Bourdieu (dir), *Un art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965, p. 113.

12. Mario Perniola, *ό.π.*, σ. 104.

13. Mario Perniola, «Ομοιώματα της εξουσίας και εξουσία των ομοιωμάτων», *ό.π.*, σ. 10.

14. Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 225, σημ. 1.

15. Σταύρος Μωρεοόπουλος, «Φωτογραφία και καλλιτεχνική φωτογραφία», *Το Τέταρτο*, Νο 24, σσ. 8-48.

16. Roland Barthes, «Le message photographique», *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 11.

17. Ρολάν Μπαρτ, *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, μτφρ. Γιώργος Σπανός, Αθήνα, Πλέθρον, 1988, σ. 28.

18. Ουμπέρτο Έκο, *Θεωρία Σημειωτικής*, μτφρ. Έφη Καλλιφατίδη, Αθήνα, Γνώση, 1989, σ. 295.

19. Umberto Eco, «Semiologie des messages visuels», *Communications No 15*, 1970, pp. 11-51.

20. Pierre Bourdieu, *ό.π.*, σσ. 127-129.

21. Νίκη Λοϊζίδη, «Εικονολατρεία και εικονο-ακράτεια», *Το Βήμα*, 4/7/93, σ. Β11 (53).

22. Pierre Bourdieu, *ό.π.*, σ. 109.

23. Hubert Damisch, «Cinq notes pour une phenomenologie de l'image photographique», *L'Arc*, No 21 (La Photographie), Aix-en-Provence, printemps 1963, pp. 34-37.

24. Δες Alain Bergala, «Le Pendule (La Photo historique stéréotype)», *Cahiers du cinema*, No 268-69, Paris, 1976, pp. 40-46. Αναφορά και ανάλυση των παραπάνω γίνεται από τον Philippe Dubois, *L'Acte Photographique*, Nathan, Paris 1990, pp. 36-37.

25. Διατύπωση που θυμίζει την μπαρτική αντίληψη, αλλά που ανήκει στον W.M.Ivins, *Prints and Visual Communication*, Cambridge 1953.

26. Alan Sekulla, «On the Invention of Photographic Meaning», *Photography in Print, Anthology*, ed. by Vicki Goldberg, New York, Simon & Schuster, 1981, p. 454. Αναφέρεται από τον Ph. Dubois, *ό.π.*, σ. 37.

27. Δες, μεταξύ άλλων, J.Clifford - G. Marcus (eds.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, 1986.

28. C. Nadia Seremetakis, *The Last Word: Women, Death and Divination in Inner Mani*, Chicago, University of Chicago Press, 1991. Στα ελληνικά κυκλοφόρησε με τον τίτλο: *Η τελευταία λέξη. Δι-αίσθηση, Θάνατος, Γυναίκες*, μτφρ. Νίκος Μαστρακούλης, Αθήνα, Νέα Συνορα — Λιβάνης, 1994. Το βιβλίο συνοδεύεται από ένα τελευταίο κεφάλαιο που τιτλοφορείται «Σκιές» και το οποίο, στην πραγματικότητα, αποτελεί ένα φωτογραφικό λεύκωμα από τη Μέσα Μάνη που επιδιώκει να δείξει τη συμβολική διάσταση της πραγματικότητας όπως αυτή την προσλαμβάνει ο ιθαγενής.

29. Κ.Ν. Σερεμετάκη, «Στρουκτουραλιστικός (Γι)Ουνιβερσαλισμός και αγροτικές ιδιαιτερότητες: Παρερμηνεύοντας τις τελετουργίες γύρω από τον θάνατο στην αγροτική Ελλάδα», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, τ. 51, 1983, σσ. 153-168.

30. Για μια αναλυτικότερη παρουσίαση του θέματος πάνω σε συγκεκριμένο παράδειγμα, δες Δημήτρη Τσατσούλη, «Η εθνογραφική φωτογραφία ως συμβολική αναπαράσταση της πραγματικότητας», *Διαβάζω*, Αρ. 271, 2/10/1991, σσ. 62-65: Αφιέρωμα: «Λογοτεχνία και Φωτογραφία» με επιμέλεια του γράφοντος.

31. Θα πρέπει να διευκρινιστεί εδώ πως η προσομοίωση προς το θέατρο (κείμενο-παράσταση) διαφέρει ως προς τούτο: η θεατρική παράσταση που συντελείται πάνω στη σκηνή είναι, στην ουσία, «μετάφραση» του δραματικού κειμένου σε άλλο, διαφορετικής υφής, σημειακό σύστημα. Τη διαδικασία αυτή «περάσματος» από το ένα σημειακό σύστημα στο άλλο η Fischer-Lichte την ονομάζει «διασημειωτική μετάφραση ή μετατροπή» (βλ. Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, Tübingen 1983, p. 60). Όπως δε συμπληρώνει η Μαρίκα Θωμαδάκη, που παραθέτει τη γεγραμμένη θεατρολογία, «η μετατροπή αυτή επιτυγχάνεται όταν τα σημεία του δραματικού κειμένου παραπέμπουν σε καταστάσεις της πλοκής που δύνανται να αναπαρασταθούν από θεατρικά σημεία» (Μαρίκα Θωμα-

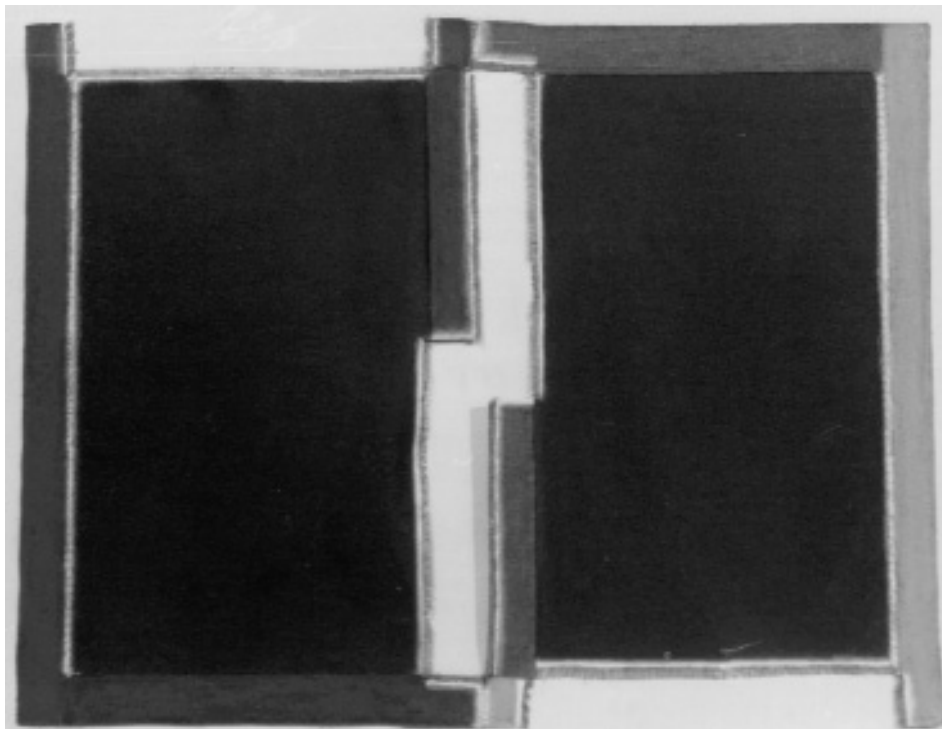
δάκη, *Σημειωτική του Ολικού Θεατρικού Λόγου*, Αθήνα, Δόμος, 1993, σ. 55). Εξάλλου, τη διπλή σημειωτική φύση του οιοιδήποτε σκηνικού αντικειμένου, που παραπέμπει ταυτόχρονα σε μια εξωθεατρική πραγματικότητα αλλά και στην πραγματικότητα του δραματικού κειμένου, έχει επανειλημμένα τονίσει και η γαλλίδα θεατρολόγος Anne Ubersfeld, υποστηρίζοντας χαρακτηριστικά: «Αυτό που δίνεται στο θεατρικό χώρο δεν αποτελεί ποτέ μια εικόνα του κόσμου αλλά την εικόνα μιας εικόνας. Αυτό που αποτελεί αντικείμενο “μίμησης” δεν είναι ο πραγματικός κόσμος αλλά ο κόσμος έτσι όπως έχει ανασταθεί μέσα από τη μυθοπλασία και μέσα στο πλαίσιο μιας κουλτούρας και ενός συγκεκριμένου κώδικα» (Anne Ubersfeld, *L' école du spectateur*, Paris, Ed. Sociales, 1981, p. 67). Αντίθετα, λοιπόν, μ' αυτή τη διπλή σημείωση του σκηνικού χώρου στο θέατρο, η φωτογραφία επιτελεί μια και μόνη, κατ' αρχάς, σημείωση, ως «δείκτης» της πραγματικότητας. Πάνω στη σχέση Φωτογραφίας και Θεάτρου δεσ επίσης Δημήτρης Τσατσούλης, «Προς μια διαλεκτική θεατρικού και φωτογραφικού κειμένου», στο *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου. Θεωρία και κριτική ανάλυση της σύγχρονης θεατρικής πρακτικής*, Αθήνα, Δελφίνι, 1997, σ. 138.

32. Stanley Cavell, *The World Viewed*, New York, Viking Press, 1971, p. 131.

33. Για μια ανάλυση του συγκεκριμένου θέματος δεσ Philippe Dubois, *ό.π.*, pp. 194-196.

34. Για το θέμα αυτό από μια αποδομιστική άποψη, δεσ Γιώργου Θαλάσση «Η μεταμοντέρνα παράσταση της ευθείας και του κύκλου», *Σπείρα*, τεύχος 2 (3η περίοδος), Φθινόπωρο 1991, σσ. 99-110.

35. Για τη διάκριση του Πηος, βλ. Charles Sanders Peirce, *1931-1958 Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press και στα γαλλικά: *Ecrits sur le signe* επιλογή, μτφρ., σχόλια Gerard Deledalle, Paris, Seuil, 1978. Επίσης στο *Κείμενα Σημειολογίας*, Πρόλογος-μτφρ. Κωστή Παπαγιώργη, Αθήνα, Νεφέλη, 1981.



Χωρίς τίτλο. Μικτή τεχνική, 1972