

## Φωτογραφία και χωροποίηση του χρόνου

### *Το φωτογραφικό κάρδο*

Φαίνεται πως ο μπρεσιονιστής Ε. Ντεγκά ήταν από τους πρώτους ζωγράφους που το έργο τους επηρεάστηκε από την ιδιοτυπία της φωτογραφικής εικόνας. Στα χρόνια του εξασφαλίστηκε η τεχνική δυνατότητα της αιχμαλώτισης φευγαλέων εντυπώσεων στο φωτογραφικό φιλμ (η γέννηση του φωτογραφικού στιγμιότυπου έγινε γύρω στο 1860). Και ο Ντεγκά μοιάζει να επηρεάστηκε βαθιά από τούτες τις παράξενα «τυχαίες» λήψεις με τις ιδιόρρυθμες συνθέσεις προσώπων και αντικειμένων που μια τέτοια τυχαιότητα δημιουργούσε. Όπως επισημαίνει ένας ιστορικός της τέχνης, ο Ντεγκά κατάφερε να αξιοποιήσει δημιουργικά τη δύναμη αυτών των εικόνων μεταφέροντάς τη σε ένα «ολότελα καινούργιο τρόπο απεικόνισης μιας αστικής (urban) κοινωνίας»<sup>1</sup>.

Χαρακτηριστικό της δυτικής ζωγραφικής, ιδιαίτερα μετά την Αναγέννηση και τη διάδοση του φορητού πίνακα, ήταν η επιδίωξη το κάρδο να περικλείει μια ολοκληρωμένη αυτοτελή σύνθεση. Είτε επρόκειτο για τοπιογραφία είτε για πορτρέτο, είτε για σκηνή καθημερινής ζωής είτε για μυθικό ή αλληγορικό θέμα, ο πίνακας όριζε μια ενότητα, με την ιδιαίτερη αρχιτεκτονική των μορφών να προϋποθέτει την κορνίζα ως όριο και ενεργό στοιχείο της σύνθεσης.

Αντίθετα, ο Ντεγκά συχνά σοκάρει ένα θεατή μαθημένο σε τούτη τη ζωγραφική συνήθεια, τούτη την αναπαραστατική σύμβαση, παρουσιάζοντας εικόνες ανολοκλήρωτες, χωρίς όρια. Σαν το καδράρισμα της σύνθεσης να είναι λίγο πολύ τυχαίο, όπως ακριβώς και το καδράρισμα μιας στιγμιαίας φωτογραφίας. Αυτή η αίσθηση ενός θραύσματος που βίαια έχει ξεχωριστεί από το οπτικό πεδίο, αυτή η έκκεντρη τοποθέτηση των ανθρώπινων μορφών που μοιάζει να επικοινωνούν με κάτι έξω από τον πίνακα, αυτή η αδιανόητη αποκοπή τμημάτων των αντικειμένων, του σκηνικού ακόμα και των σωμάτων από ένα κάρδο που σχεδόν αυθαίρετα ξεχωρίζει το απεικονισμένο από το αθέατο, είναι ίσως η ζωγραφική εκδοχή ενός νέου τρόπου οροθέτησης της εικόνας που εισάγει το φωτογραφικό κάρδο.

Από τη στιγμή που οι φωτογράφοι μπορούσαν να αναζητήσουν τα θέματά τους παντού, από τη στιγμή που δεν ήταν απαραίτητη η πόζα για να καταστεί δυνατό να αποτυπωθεί το θέμα στη φωτογραφική πλάκα, καθετί που συνελάμβανε ο φωτογραφικός φακός, περιλαμβαντάς το στα όρια του κάρδου του φιλμ, ήταν εξ ορισμού φωτογραφία. Και η σύλληψη αντικειμένων ή προσώπων κινούμενων έπαιρνε πια τη μορφή μιας θηρευτικής επιτυχίας.

---

<sup>1</sup> Ο Σταύρος Σταυρίδης είναι αρχιτέκτονας-μηχανικός, διδάκτωρ της Αρχιτεκτονικής Σχολής του Α.Π.Θ.

Όμως, μια τέτοια σύλληψη είχε τους ιδιαίτερους όρους της. Αντίθετα με τη ζωγραφική, η φωτογραφία αιχμαλωτίζει στην πλάκα της πλευρές του πραγματικού που τη στιγμή της λήψης ήταν αθέατες ή δεν προσέχτηκαν ή δεν αξιολογήθηκαν με τον ίδιο τρόπο πριν και μετά την εμφάνιση της φωτογραφίας. Με τούτη την έννοια, στη ζωγραφική εικόνα δεν περιλαμβάνεται τίποτα το τυχαίο<sup>2</sup>, καθετί έχει προ-υπολογιστεί, σχεδιαστεί και διορθωθεί, ενώ η φωτογραφία σαν μια λεπτοφτιαγμένη απόχη αλιεύει στην όχθη του πραγματικού και το φευγαλέο εντυπωσιακό υδρόβιο αλλά και κάθε λογής λαμπερά η ταπεινά μικροπράγματα του βυθού.

Ο Ντεγκά φαίνεται πως τούτη τη δύναμη της φωτογραφίας να θεματοποιεί το τυχαίο, να ταυτίζει το θέμα με το κάδρο της και όχι να καθορίζει μόνο ένα προαποφασισμένο, προεπιλεγμένο θέμα, την ένωση. Και ένωση ίσως ταυτόχρονα πως τούτη η δύναμη μπορούσε να βοηθήσει στην απεικόνιση της σύγχρονης του μητροπολιτικής ζωής, όπου ο ρυθμός της κίνησης και η εναλλαγή εντυπώσεων και ερεθισμάτων απαιτούσαν μια εικονοποίηση ευέλικτη, ικανή να συλλαμβάνει την αποσπασματικότητα και τη ροή των σκηνών μιας τέτοιας ζωής<sup>3</sup>.

Το κάδρο μιας τέτοιας εικόνας δεν μπορεί πια να περικλείει μνημειώδεις συνθέσεις, δεν αρκείται να στεφανώνει σκηνές ή τοπία αποδίδοντάς τους την αξία μιας όψης του κόσμου αυτοτελούς και αυτόνομης. Το κάδρο πρέπει να περικλείει ό,τι μια περαστική ματιά αντικρίζει, πρέπει να περικλύπτει το θέμα από το περιβάλλον του, να ορίζει μια στιγμιαία όψη, μια εντύπωση (impression).

Η φωτογραφία, παρότι μοιάζει να έχει τη δύναμη να κατέχει το χρόνο, δεν έχει χρόνο. Δεν είναι μόνο ακίνητη σύμφωνα με την αντίληψή μας, ένα δεδομένο που κανείς δεν μπορεί να αμφισβητήσει, είναι ταυτόχρονα η πιο κατηγορηματική έκφραση αυτής της ακινησίας, μια έκφραση που ψυχολογικά εισπράττεται σαν «ανάλογο» του θανάτου.

Μήπως όμως η ακινησία της φωτογραφικής εικόνας είναι που τονίζει με ιδιαίτερο τρόπο τη σημασία των ορίων της, τη δραστική δύναμη του κάδρου της; Αν στη σύλληψη, ακινητοποίηση του θέματος ο χρόνος εξανεμίζεται, παραμένει όμως το σκηνικό του, ο τόπος του. Η φωτογραφική σκηνή επικαλείται το χρόνο μόνο με την αναπαράσταση του χώρου. Η φωτογραφία μπορεί να αποτυπώσει σχέσεις χώρου ως ενδείξεις, ίχνη, αποκαΐδια του χρόνου. Και γι' αυτό τα όριά της, όρια της εικόνας και ταυτόχρονα όρια του χώρου που δείχνει τούτη η εικόνα, είναι τόσο απαραίτητα για τον προσδιορισμό του χώρου. Καθετί που εισέρχεται στο πεδίο του φωτογραφικού φακού τροποποιεί τα δεδομένα της σκηνής, του χώρου δηλαδή. Νέες σχέσεις δημιουργούνται, νέα δεδομένα αναδύονται, νέα ίχνη. Όσο αυθαίρετη και τυχαία κι αν φαίνεται η πλαισίωση της φωτογραφίας, τόσο κρίσιμη είναι πάντα η οριστικοποίησή της για να υπάρξει αποκρυστάλλωση του σκηνικού της, άρα της εικόνας της. Αν η φωτογραφία, τελικά ως το πούμε έτσι, χωροποιεί το χρόνο, τούτη η χωροποίηση σφραγίζεται από την επιλογή του φωτογραφικού κάδρου. Και με τούτη την έννοια η φωτογραφία, οποιαδήποτε φωτογραφία, είτε έχει είτε δεν έχει καλλιτεχνικές αξιώσεις, ορίζεται τελικά από το κάδρο της.

Η οθόνη του κινηματογράφου, αντίθετα, δεν είναι ένα πλαίσιο, ένα κάδρο. Είναι ίσως μια κρυψώνα, όπως το θέλει ο Bazin. Τα πρόσωπα που δεν φαίνονται πια συνεχίζουν να έχουν την ιδιότυπη «κινηματογραφική» ζωή τους. Μπορεί να ακούγονται χωρίς να φαίνο-

νται, ξέρουμε ή υποθέτουμε πού πάνε όταν βγαίνουν από το «κάδρο»<sup>4</sup>. Στη φωτογραφία όμως δεν υπάρχει τίποτα που να δραπετεύει από το κάδρο. Κάθε απόδραση ή εισβολή δεν μπορεί παρά να μετατρέπει τελείως το θέμα. Μπορούμε βέβαια με τη φαντασία μας να προσθέσουμε ένα πριν κι ένα μετά. Μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η εικόνα αποτελεί ίχνος κάποιου παρελθόντος που δεν δείχνει ή κάποιου μέλλοντος που προαγγέλλει. Όμως αυτό δεν θα είναι προϊόν της εικόνας παρά της δικής μας προβολής<sup>5</sup>. Εισάγουμε στην ουσία χρόνο στη φωτογραφία προσπαθώντας να την κατανοήσουμε, να την «τοποθετήσουμε». Παράξενο παιχνίδι της λέξης: αυτή η τοπο-θέτηση δεν είναι παρά μια χρονο-θέτηση. Η ανάγκη να δώσουμε εκ των υστέρων χρόνο στην φωτογραφία, η ανάγκη να κάνουμε το χώρο της να μιλήσει, δεν είναι παρά προϊόν μαζί και έλλειψη της φωτογραφικής εικόνας. Στα αποκαΐδια του πραγματικού χρόνου που τη γέννησε πασχίζουμε να στήσουμε ένα χρόνο δυνητικό. Η ίδια η εικόνα, όσο απόλυτη και να είναι στο ρεαλισμό της, δεν μπορεί να μας βεβαιώσει για τίποτε σε σχέση με το παρελθόν και το μέλλον του χρόνου της. Μόνο το κείμενο, ο τίτλος, η λεζάντα, η δήλωση, η ρητορική αποστροφή, η «εξήγηση» που τη συνοδεύει μπορεί να «αγκυρώσει»<sup>6</sup> το νόμά της σε ένα πριν και ένα μετά. Μπορεί, με άλλα λόγια, να την εντάξει μέσα στο πλαίσιο μιας αφήγησης. Όμως αυτό σημαίνει αυτόματα διάρρηξη του κάδρου της, του χωρικού της πλαισίου. Διάρρηξη της ίδιας επομένως της φωτογραφικής οντότητάς της.

Ίσως έμμεσα ο Ντεγκά με τούτη την ιδιόμορφη διάρρηξη του κάδρου —με το σοκ της έκκεντρης σύνθεσης που στη ζωγραφική, αντίθετα με τη νεογέννητη φωτογραφία, αποτελούσε μια πρόκληση— προσπαθούσε να υπαινιχθεί πως πίσω από το θρυμματισμό του ορατού στη σύγχρονή του και σύγχρονή μας μεγαλούπολη αρθρωνόταν η αφήγηση ενός νέου τρόπου ζωής.

### **Τα όρια της φωτογραφικής παγίδευσης**

Η ικανότητα του φωτογραφικού φακού να γεννά εικόνες τοποθετώντας τες κυριολεκτικά σε πλαίσιο είναι απεριορίστη. Τι προσφέρει όμως στο νέο καθεστώς της πρόσληψης της εικόνας αυτή ακριβώς η ικανότητα;

Η σκόπευση, λέξη που χρησιμοποιείται ευρύτατα για να περιγράψει τη στιγμή της επιλογής του κάδρου στη διάρκεια της φωτογράφισης, έχει μια προφανή πολεμική ή κυνηγετική αντήχηση. Σκοπεύω σημαίνει εντοπίζω κάτι σαν στόχο. Και το στόχο τον εντοπίζω για να τον πετύχω. Για μια στιγμή, τη στιγμή της σκόπευσης, ο στόχος βρίσκεται στην κατοχή μου. Όχι ακόμη γιατί τον πέτυχα, αλλά γιατί έχω τη δυνατότητα να τον πετύχω. Ή, για να το πούμε αλλιώς, από τη στιγμή που ο στόχος έχει εντοπιστεί, έχει καταστεί ορατός, είναι και τρωτός<sup>7</sup>.

Σκοπεύοντας με τη φωτογραφική μηχανή κατέχω το θέμα από τη στιγμή που καταφέρνω να το εγλωβίσω στο παραθυράκι της σκόπευσης. Το πάτημα του κουμπιού, σαν το πάτημα της σκανδάλης, απομένει για να συλληφθεί-πληγεί ο στόχος. Όμως, ενώ στην πολεμική-κυνηγετική σκόπευση η βολή είναι άλλης τάξης φαινόμενο από την ίδια τη σκόπευση (στη μια περίπτωση πρόκειται για οπτικό στην άλλη για κινητικό φαινόμενο), στη φωτογραφική λήψη το θέμα συλλαμβάνεται δυο φορές με το να γίνεται ορατό. Τη μια όταν καθοράεται και

την άλλη όταν αποτυπώνεται στο φιλμ. Η φωτογραφική σκόπευση μπορούμε λοιπόν να πούμε ότι δίνει στη ματιά τη δύναμη ενός ιδιότυπου όπλου. Μπορεί να πετύχει το στόχο, να συλλάβει και να φυλακίσει κάτι που περνά μπροστά της ή στέκεται αμέριμνο απέναντί της<sup>8</sup>, μπορεί τελικά, να ακινητοποιήσει, να θανατώσει. Γιατί τι άλλο είναι ο θάνατος παρά το σταμάτημα του χρόνου; Και αν η λέξη που χρησιμοποιείται για την επιτυχή λήψη είναι η αποθανάτιση, η διάσωση μ' άλλα λόγια του θέματος από το θάνατο, είναι ίσως για να εξορκίσει με έναν ευφημισμό τούτη τη θανατηφόρα δύναμη της φωτογραφικής εικόνας.

Το φωτογραφικό κάρδο, λοιπόν, αποτελεί μια παγίδα που αιχμαλωτίζει το θήραμα-θέμα. Καθώς όμως ο χρόνος αιχμάλωτος δεν ζει, η παγίδα είναι θανάσιμη. Σαν σύγχρονη Μέδουσα, η φωτογραφική μηχανή έχει τη δύναμη να πετρώνει καθετί που την αντικρίζει, καθετί που αντικρίζεται<sup>9</sup>.

Η φωτογραφική σκόπευση έχει ένα σημαντικό πλεονέκτημα απέναντι στη σκόπευση του κυνηγού. Το δικό της θήραμα συλλαμβάνεται ήδη από τη στιγμή της σκόπευσης. Η ματιά απέχει ελάχιστα από τη φωτογραφία αυτού που βλέπει. Η δυνητική κατοχή του στόχου γίνεται άμεση και αναμφισβήτητη.

Σκοπεύοντας το πραγματικό μέσα από τη φωτογραφική μηχανή η ματιά ενδέχεται να ταυτιστεί με τις δυνητικά άπειρες στάσεις της σκόπευσης, με τις δυνητικά άπειρες φωτογραφικές αποκρυσταλλώσεις της. Η τεράστια ποικιλία της φωτογραφικής σκόπευσης μοιάζει να κυριεύει σαν απόλυτο ανάλογό του το πεδίο της όρασης.

Το βλέμμα όμως που θεωρεί το οπτικό του πεδίο ανάλογο μιας φωτογραφικής λήψης έχει εξοπλιστεί με μια αίσθηση υπεροχής απέναντι στο ορατό. Η σκοπευτική εμπειρία που μπορεί και συλλαμβάνει το ορατό, προσφέρει στην εμπειρία της όρασης μια κοινωνική αποσκευή που από την εποχή της φωτογραφίας μοιάζει να έχει τροποποιήσει την ανθρωπολογία της οπτικής αντίληψης. Βλέπω πια σημαίνει δυνάμει κατέχω. Κοιτώ σημαίνει ήδη σκοπεύω. Και, τελικά, παρατηρώ σημαίνει όλο και περισσότερο καθράρω, παγιδεύω.

Μπορεί ποτέ να κατέχεται κάτι που δεν έχει όρια; Κάτι απεριόριστο, α-όριστο; Όχι. Γι' αυτό και η κατοχή του ορατού, η φωτογραφική παγίδευσή του, είναι αναγκαστικά μια πράξη τοποθέτησης ορίων, μια πράξη περι-ορισμού. Το καθράρισμα της φωτογραφικής εικόνας είναι μια τέτοια παγίωση ορίων. Το κάρδο αποκόπτοντας από το ορατό ένα απόλυτως καθορισμένο κομμάτι του το ορίζει περιορίζοντάς το. Αυτό που απεικονίζεται καθίσταται έτσι εξ ορισμού θέμα. Δείχνει κάτι, είναι κάτι.

Η κατοχή προϋποθέτει σύνορα και ταυτόχρονα εκφράζεται με τον καθορισμό συνόρων. Τα σύνορα του φωτογραφικού κάρδου δεν είναι παρά τα σύνορα που το απεριόριστο, το απέραντο, το άγνωστο τελικά, καθίσταται ορατό, ορισμένο, πεπερασμένο, γνωστό, σχηματοποιείται. Τα σύνορα εντοπίζουν επικράτειες. Τα σύνορα επιβλέπονται γιατί σημαδεύουν μια περιοχή ελεγχόμενη. Και τα σύνορα δεν μπορεί παρά να είναι χωρικά, να ορίζουν χώρο. Ο χρόνος δεν έχει σύνορα. Μια ορισμένη μόνο αντίληψη του χρόνου, που τον κατανοεί μέσα από χωρικές μεταφορές (μετατρέποντας, για παράδειγμα, το πριν και το μετά σε μπρος και πίσω), αντιλαμβάνεται το χρόνο σαν μια επικράτεια με σύνορα<sup>10</sup>. Όπως και να έχει, η προσπάθεια να ελεγχθεί ο χρόνος προϋποθέτει μια χωροποίησή του. Και μια τέτοια αναγωγή του χρόνου στο χώρο του, του συμβάντος στο σκηνικό του είναι που παράγει το φωτογραφικό κάρδο —αναγωγή που ρυθμίζουν τελεσίδικα τα όρια της ακίνητης εικόνας.

Τα σύνορα πάντα χαράζονται μέσα από πράξεις δύναμης. Υλοποιούσαν τα όρια μιας εξουσίας. Μήπως και η αίσθηση υπεροχής απέναντι στο παγιδευμένο θέμα δεν εκφράζεται με μια υπόγεια διαβεβαίωση προς το φωτογράφο ότι έχει τον έλεγχο των συνόρων του ορατού; Έλεγχος πρόσκαιρος αλλά απόλυτος τη στιγμή της φωτογράφισης. Και έλεγχος που δεν εμποδίζει μόνο, δεν αποτρέπει, αλλά, όπως κάθε εξουσία, ταυτόχρονα παράγει, δημιουργεί. Καθιστά κάτι ορατό απορρίπτοντας ταυτόχρονα, εξορίζοντας έξω από τα όρια του κάδρου, κάτι άλλο. Αυτή η ενέργεια, συνειδητά ή μη, παράγει τελικά μέσω μιας εικόνας μια στάση απέναντι στο ορατό.

Και ο θεατής όμως συμμετέχει φαντασιακά σε μια τέτοια οροθέτηση, έλεγχο, κατοχή του ορατού. Αποδέκτης τεκμηρίων της σύλληψης, θεατής του αιχμαλωτισμένου, απέναντι στο χώρο που το φωτογραφικό κάδρο προσφέρει ως θέμα βιώνει την υπεροχή του επιβλέποντος. Επι-βλέπει το ορατό με τη μεσολάβηση μιας εικόνας ορο-θετούσας. Είναι αυτός που αναγνωρίζει τελικά μια τέτοια δικαιοδοσία στην εικόνα και τη νομιμοποιεί, αποδεχόμενος τη μεσολάβησή της στη σχέση του με το ορατό. Μεσολάβηση που μεταδίδει μια αίσθηση κυριαρχίας απέναντι σε μια πραγματικότητα υποταγμένη.

Αυτή η αίσθηση κυριαρχίας, κοινή στο φωτογράφο και στο θεατή, ενισχύεται από μια αίσθηση απόστασης από αυτό που η εικόνα αιχμαλωτίζει. Ο θεατής-φωτογράφος δεν ανήκει στο κάδρο. Είναι καταστατικά έξω από το κάδρο. Η δημιουργία της εικόνας είναι για το φωτογράφο η αδιάφυστη μαρτυρία της μη εμπλοκής του στο συμβάν. Μαρτυρία εξαιρετικά πειστική, παρότι βεβαιώνει για κάτι εξ ορισμού ανέφικτο. Κανείς δεν μπορεί να βγει έξω από το χρόνο. Έξω από τη ροή, έξω από το συμβάν στου οποίου την εκδίπλωση νομίζει ότι απλώς παρίσταται. Άλλωστε, και η παρουσία δεν είναι μια εμπλοκή; Ίσως να είναι μάλιστα η πιο βαθιά και η πιο μόνιμη εκδοχή της εμπλοκής.

Όμως όταν ο χρόνος μέσω της εικόνας χωροποιείται, ο φωτογράφος μπορεί να μείνει έξω. Η σκηνή δεν τον περιλαμβάνει, άρα, παρότι αυτό είναι αδύνατο, δεν παρενοχλείται. Αντίστοιχα, ο θεατής μπορεί μέσα από την εικόνα αυτή να κοιτάζει κάτι, να το παρατηρεί, να το θέτει απέναντί του και να το βλέπει χωρίς το φόβο της ανάμιξης. Μέσω της φωτογραφίας κατέχει εξ αποστάσεως. Γι' αυτό η φωτογράφιση μπόρεσε να μεσολαβήσει τόσες σχέσεις εξουσίας παγιώνοντας την απόσταση ανάμεσα σε θεατή και θέμα. Γι' αυτό και η φωτογράφιση του ξένου, του αλλιώτικου, του παράξενου (προϊόν μιας εθνολογικής ματιάς ή βοτανολογικής, αδιάκριτα) θέτει εξ ορισμού το θέμα κάτω από την κυριαρχία του παρατηρητή<sup>11</sup>. Είναι αυτός που παρατηρεί και απέναντι, μέσα στην εικόνα (ή στο σκόπευτρο της μηχανής), ακινητεί το παρατηρούμενο. Αυτή η σχέση δεν αντιστρέφεται, αυτή η σχέση δεν είναι παρά μια σχέση υπεροχής, εξουσίας (και τέτοια ίσως είναι κάθε μη αντιστρεπτή σχέση)<sup>12</sup>.

### ***Η εξουδετέρωση του χρόνου***

Η στιγμιαία φωτογραφία μπορεί να συλλάβει κάτι που μοιάζει ολότελα παροδικό, μπορεί ταυτόχρονα όμως να συλλάβει και κάτι που θέλει να είναι αιώνιο. Το σβήσιμο της τούρτας των γενεθλίων και ο πύργος του Άιφελ, η δολοφονία του Κένεντυ και οι βουνο-

κορφές των Άλπεων. Παρόλο που σε όλες τις περιπτώσεις η λήψη διαρκεί μόνο κλάσματα του δευτερολέπτου, η αξίωση σχέσης της φωτογραφικής εικόνας με το χρόνο δείχνει πολύ διαφορετική. Φωτογραφίες τεκμήρια μιας διάρκειας ή τεκμήρια μιας προσωρινότητας. Στιγμιότυπα ή πόζες;

Οσοδήποτε μεγάλη ή μικρή να είναι η διάρκεια της λήψης, όσοδήποτε μεγάλη να είναι η προετοιμασία της και όσοδήποτε εκτεταμένη η αναζήτηση της κατάλληλης σκόπευσης, η επαφή της φωτογραφίας με το θέμα της είναι ουσιαστικά ακαριαία<sup>13</sup>. Όσο ακαριαία πρακτικά και φαντασιακά είναι η επιτυχής παγίδευση. Ο ξερός κρότος του κλειστρου, αυτού που κλείνει και φυλακίζει, είναι σαν τον ήχο της παγίδας που ενεργοποιείται από το πάτημα του ζώου.

Μπορεί η τελική εικόνα να περάσει από πολλά στάδια επεξεργασίας. Όμως η επαφή της με το πραγματικό, η έκθεσή της στο φως του, παραμένει στιγμιαία, έχει ήδη συντελεστεί σ' εκείνη την απειροελάχιστη για την ανθρώπινη αντίληψη στιγμή της λήψης. Έτσι λοιπόν, η φωτογραφία για μας παραμένει μια στιγμιαία εικόνα. Τι συμβαίνει όμως τώρα αν αυτή η εικόνα θέλει να δείξει κάτι που φαντάζει αιώνιο, έξω από τη δύναμη του χρόνου, κάτι που, όπως και να έχει, ήταν ίδιο πριν και μετά τη φωτογράφησή του;

Η φωτογραφία δεν λειτουργεί απλά στο δικό της μηχανικό χρόνο, χρόνο απόλυτα προσδιορισμένο, μετρημένο με απόλυτη ακρίβεια. Η φωτογραφία εκφράζει με το χρόνο της το χρόνο της σύγχρονης κοινωνικής εμπειρίας. Και όπως κάθε μέσο έκφρασης μιας ουσιαστικής πλευράς της κοινωνικής εμπειρίας, έτσι και η φωτογραφία είναι τελικά όργανο κοινωνικής εκπαίδευσης, φροντίζει μ' άλλα λόγια να «μαθαίνει» τούτον το χρόνο στα μέλη της κοινωνίας διαιωνίζοντας την κοινωνική του χρησιμότητα.

Ο ακαριαίος χρόνος της φωτογραφικής παγίδευσης μεσολαβεί την κοινωνική πεποίθηση πως κάθε πτυχή της ζωής είναι δυνάμει και πράξει ορατή και ακινητοποιήσιμη. Σαν ένα δίχτυ χρονικών καρτεσιανών συντεταγμένων, η φωτογράφιση ανάγει τους διαφορετικούς χρόνους αυτής της ζωής σε ένα ουδέτερο κοινό μέτρο τους, μέτρο που αποτελεί ταυτόχρονα τον όρο της εξουδετέρωσής τους. Η στιγμή που μια σταγόνα γάλακτος αναπηδά σε μια λεκάνη και το αργό λιώσιμο του παγόβουνου είναι για τη φωτογραφία δυο θέματα με τον ίδιο χρόνο, η φωτογραφική τους απεικόνιση συντελείται εξίσου ακαριαία.

Οι καρτεσιανές συντεταγμένες αποτελούν την τετριμμένη πια εκδοχή ενός χώρου ομοιότροπου και συνεχούς, έχουν γίνει ένα με την αίσθηση ομογενοποίησης του πλανήτη που μεταφέρει η ακρίβεια προσδιορισμού κάθε σημείου του. Από σχήμα αναπαράστασης και διαχείρισης του χώρου, έχουν φτάσει να ταυτιστούν με την ίδια την ουσία της χωρικής εμπειρίας ή, πιο σωστά, της αντίληψης του χώρου που έχουμε όταν μιλάμε για το μακρινό και το κοντινό. Καθετί είναι ένα προσδιορισμένο από πριν σημείο στο χώρο ή, ακόμη χειρότερα, σ' ένα δυναμικό χώρο.

Με τον ίδιο τρόπο οι χρονικές συντεταγμένες που εισάγει η φωτογράφιση εγγλωβίζουν το χρόνο σε ένα σύστημα αναπαράστασής του που τον καθιστά ομοιότροπο: κάθε στιγμή είναι ισοδύναμη με κάθε άλλη, κάθε στιγμή είναι φωτογραφίσιμη, αν δεν είναι ήδη φωτογραφημένη. Και από σύστημα αναπαράστασης, η στιγμιαία φωτογράφιση μετατρέπεται σε τεκμήριο της ίδιας της ουσίας του χρόνου: ο χρόνος δεν είναι παρά οι στιγμές του (όπως ο χώρος δεν είναι παρά τα σημεία του)<sup>14</sup>.



Έτσι, ανεξάρτητα από την αξίωση χρόνου που φαινομενικά προβάλλει το θέμα, η στιγμιοτυπική ισοδυναμία εκφράζει ένα βαθύτερα θεμελιωμένο τρόπο κατανόησης του κοινωνικού χρόνου χωρίς τον οποίο θα φαίνονταν ίσως αδιανόητες πολλές πλευρές της διαδεδομένης φωτογραφικής πρακτικής.

Η τουριστική ερασιτεχνική φωτογραφία, για παράδειγμα, καταφέρει να συλλέξει τεκμήρια του χρόνου των διακοπών, αποθησαυρίζοντας σκηνές του ταξιδιού που καθιστούν αυτόν το χρόνο ομοιότροπο και άθροισμα στιγμών. «Ο Γιώργος ταΐζοντας τα περιστέρια», «Μπροστά στον καθεδρικό...», «Στο καραβάκι προς την...», «Ο Δημήτρης μετά το τσίμπημα της μέλισσας στο...», «Τα Τείχη του...» κ.ο.κ.

Η παρουσία σ' ένα ξένο μέρος, ένα μέρος άγνωστο, είναι αναμενόμενο να εισάγει μια αμηχανία, κάποτε μια αναστάτωση. Η προσπάθεια να ερμηνευτούν εμπειρίες καινούργιες επιστρατεύει αποθέματα από τη μνήμη, γνώσεις μισοχαμένες, εμπειρίες μισοεπεξεργασμένες, αντανάκλαστικά και φόβους. Η μνήμη προβάλλει στο παρόν του ταξιδιού έναν άλλο χρόνο, χρόνο που εισβάλλει στο τοπίο, που δραστηριοποιεί αισθήσεις και τροποποιεί συναισθήματα. Η μνήμη μπορεί να επιταχύνει το χρόνο, να τον επιβραδύνει, να εφοδιάσει το ορατό με χρόνους ολότελα διαφορετικούς για τον καθένα ανάλογα με την προσωπική και την κοινωνική του ιστορία.

Η γνώση πάλι, μια γνώση όχι μόνο εγκυκλοπαιδική αλλά ταυτόχρονα πολιτισμική, που σημαίνει συχνά υπόγεια και ασυνείδητη, επεμβαίνει στη βίωση του χρόνου του ταξιδιού, στην κατανόηση και αξιολόγηση του χρόνου που «εκπέμπουν» οι κόσμοι που το ταξίδι διασχίζει. Ποια μπορεί να είναι, για παράδειγμα, η αίσθηση χρόνου που μεταδίδει η «νωχέλεια της Ανατολής», «η μνημειώδης ακινησία της Ασίας», «η πολύβουη ορμή της Αμερικής» στον τουρίστα —σχήματα και τρόποι περιγραφής ενός ρυθμού ζωής που περιέχουν αξιολογήσεις, προτιμήσεις και συχνά αυθαίρετες γενικεύσεις, αν όχι παρανοήσεις;

Όλοι αυτοί οι ιδιότυποι χρόνοι, παρόντες ανά πάσα στιγμή στην ταξιδιωτική εμπειρία, μπορούν διαρκώς να την πλουτίζουν αλλά και να την απειλούν. Και καθώς το σύγχρονο ταξίδι, βραχύ και συνοπτικό συνήθως, επιχειρεί να ικανοποιήσει μια ψευδαίσθηση αλλαγής και απόδρασης για τους περισσότερους που ζουν σε μια απάνθρωπη εργασιακή ρουτίνα, μια τέτοια απειλή είναι ικανή να οδηγήσει σε αποσταθεροποίηση, αποσυναρμολόγηση της εμπειρίας, κρίση. Η φωτογράφιση έχει τη δύναμη όμως να προσφέρει ένα σίγουρο οδηγητικό μίτο έξω από μια τέτοια λαβυρινθώδη χωρο-χρονική αίσθηση. Σαν τον οδηγό που φροντίζει να μη χαθεί κανείς από το γκρουπ, η φωτογραφική μηχανή εξασφαλίζει την εξημέρωση του χρόνου της μνήμης, της γνώσης και της εμπειρίας, την αναγωγή τους στο φωτοστιγμιοτυπικό χρόνο, όπου καθετί είναι ελέγξιμο, απεικονίσιμο, άρα καθίσταται ορατό χωρίς κινδύνους.

Τα σύγχρονα τοπία της τουριστικής κατανάλωσης, άλλωστε, είναι ήδη πια προετοιμασμένα να δεχτούν τη φωτογράφησή τους. Περιβάλλοντα κατασκευασμένα για να δέχονται σαν πολύχρωμα εντυπωσιακά σκηνικά τους τουρίστες, πεδία μιας ενθαρρυνόμενης οπτικής κατανάλωσης<sup>15</sup>. Η πόλη ή και η εξοχή, η «φύση», μετατρέπεται σε ένα δυναμικό ή και πραγματικό «θεματικό πάρκο», όπου κυρίαρχοι μύθοι εικονογραφούνται με σκηνικές κατασκευές που αποστασιοποιούνται από τη ροή της ζωής, την καθημερινή ιστορία. Τέτοια «θεματικά πάρκα» είναι για τους τουρίστες τα αναπλάσμενα ιστορικά κέντρα των σύγχρονων πό-

λεων (όπου οι κηλίδες του χρόνου έχουν σβηστεί κάτω από τη φρέσκια μπογιά), τα εντυπωσιακής τεχνολογίας κτίρια (από τον Πύργο του Άιφελ ως το Κέντρο Πομπιντού και την Πυραμίδα του Λούβρου, για να αναφερθεί κανείς μόνο σε μια ιστορική πόλη της Ευρώπης), αλλά και τα σύγχρονα εμπορικά κέντρα, τα πολυκαταστήματα (κατ' εξοχήν τόποι οπτικής κατανάλωσης), οι χώροι διασκέδασης (φολκλορικής όψης ή «παραμυθένιας», φουτουριστικής ή σοφιστικέ μεταμοντέρνας κ.ο.κ.)<sup>16</sup>.

Η φωτογράφιση τέτοιων τόπων δεν είναι παρά η δυνητική προέκταση της οπτικής κατανάλωσής τους. Είναι ήδη εικόνες πριν καν συλληφθούν από το φωτογραφικό φακό<sup>17</sup>. Και η ενοχλητική παρέμβαση της ιδιαίτερης ιστορικότητας που φέρει η καθημερινή ζωή, αποθέτοντας τα πρόσκαιρα ή μόνιμα ίχνη της, απωθείται από τούτα τα περιβάλλοντα-εικόνες. Ο χρόνος ή σκηνοθετείται σε εικονογραφημένες όψεις νοσταλγίας (δηλαδή οπτικοποιημένου μυθικού παρελθόντος) ή απουσιάζει μόνιμα φυλακισμένος σε όψεις-εικόνες ενός μέλλοντος σαν κι αυτό που υπόσχεται κάθε διαφήμιση. Η χωροποίηση του χρόνου αγγίζει σε τέτοια περιβάλλοντα την κυριολεξία.

### ***Η τυποποίηση του ορατού***

Η σκόπευση και η σύλληψη του θέματος-εικόνα και η χρονική του εξουδετέρωση με την αναγωγή του σε στιγμιότυπο περιγράφει ίσως μια διαδικασία ταξινομητική. Σαν η φωτογραφία να παρέχει τα εφόδια για μια τελική και οριστική σύλληψη του πραγματικού, για μια τελική και οριστική κατοχή του που δεν θα είναι παρά μια στιγμή προς στιγμή απεικόνισή του. Μια πρωτόγονη πεποίθηση που θέλει την εξουσία πάνω στο πραγματικό, στη φύση και τη ζωή, να εξαρτάται από την εξουσία πάνω στην εικόνα της, μοιάζει να αναβιώνει στην πρακτική της φωτογράφισης. Και τούτη η υπόγεια πεποίθηση φαίνεται να τροφοδοτεί μια συλλογική, κοινωνική αίσθηση υπεροχής πάνω σε ό,τι καθίσταται ορατό και απεικονισμο, τόσο πιο απαραίτητη όσο περισσότερο είναι επισφαλής.

Στο φαντασιακό της σύγχρονης κοινωνίας τούτη η μαγική αίσθηση δεν έχει τη μορφή μιας δεισιδαιμονίας. Ίσα ίσα, είναι προϊόν μιας μηχανής που εξισώνει τυπικά τις περιστάσεις, δεν μεροληπτεί, μεταφέρει με ουδέτερη ακρίβεια τα δεδομένα και έχει απεριόριστη δύναμη στο να αποδελτιώνει όψεις του κόσμου. Μόνο μια εποχή που θεωρεί πως η επιστήμη και η τεχνική μπορούν, μακριά από κοινωνικές προκαταλήψεις, να προσφέρουν επιτέλους μια σίγουρη εικόνα του κόσμου θα μπορούσε να βρει στη φωτογραφική μηχανή την τελική απόδειξη της κατοχής του πραγματικού. Και όμως, και σε τούτη την εποχή, και σε τούτη την κοινωνία με τις ιδιαίτερες αξίες και ιεραρχήσεις της, η ίδια αγωνία, η ίδια αδυναμία ελέγχου του πραγματικού τροφοδοτεί τον ψευδαισθητικό κατευνασμό που μόνο μια μαγική προβολή προσφέρει.

Η φωτογραφική ταξινόμηση του κόσμου δεν είναι μια επιχείρηση γνώσης. Είναι ίσως μια επιχείρηση εξημέρωσης. Εξημέρωσης του ορατού. Στερημένο από τον ιδιότυπο χρόνο του, εγκλωβισμένο στα όρια του φωτογραφικού κάδρου, το ορατό ανάγεται σε σκηνικό. Πρόσωπα και αντικείμενα σχηματίζουν διατάξεις χώρου από τις οποίες απουσιάζει ο χρόνος της κίνησης, της δράσης, του συμβάντος. Παρόλο που οι φωτογραφίες ισχυρίζονται ότι



θηρεύουν συμβάντα, οι εικόνες που προσκομίζουν στην εμπειρία είναι χώροι, σκηινικά. Και η αναγωγή μιας σκηινής στο παγωμένο σκηινικό της δεν είναι παρά το αποφασιστικό βήμα προς την αναγωγή της σκηινής στα σταθερά (σταθεροποιημένα, για την ακρίβεια, από τη φωτογραφική λήψη, σύλληψη) σημεία της. Αυτό που πιο πάνω ονομάστηκε χωροποίηση του χρόνου δεν είναι τελικά παρά η αποφασιστική αναγωγή του μεταβλητού στο αμετάβλητο<sup>18</sup>. Κι αυτό το πετυχαίνει μόνο ένα μέσο αναπαράστασης που, σαν τη φωτογραφία, έχει τα αδιάφευστα τεκμήρια της συμμετοχής του στη ροή του χρόνου, της εξάρτησής του από το χρόνο. Και η ζωγραφική και η γλυπτική και η χαρτογράφηση εξουδετερώνουν το χρόνο και αναπαριστούν με την επιστράτευση χωρικών διατάξεων· όμως η σχέση τους με το χρόνο είναι ξεκάθαρη: δεν αποτελούν εκμαγείο του, όπως η φωτογραφική εικόνα, δεν γεννιέται το θέμα τους σαν ίχνος ή απομεινάρι του χρόνου. Η φωτογραφία όμως;

Έτσι, η ταξινομητική εξημέρωση δεν είναι παρά μια γιγαντιαία επιχείρηση τυποποίησης του ορατού<sup>19</sup>. Ο τύπος, το καλούπι δεν είναι ένας τόπος μέσα στον οποίο φυλακίζεται η οριστική μορφή όσων τυποποιούνται; Εκβιάζοντας το άμορφο, για την ακρίβεια το πολύμορφο, το ποικίλο, σε έναν τύπο, δεν προ-αποφασίζουμε τους τροπισμούς, τις εκδηλώσεις, τις όψεις του; Δεν ακινητοποιούμε το χρόνο της οποιασδήποτε αλλαγής του, το χρόνο της οποιασδήποτε καταγωγής του; Δεν προεξοφλούμε οποιαδήποτε ενδεχόμενα, δεν απαγορεύουμε οποιαδήποτε επεισόδια; Και δεν είναι αυτό τελικά η πιο γενική και η πιο συγκεκριμένη μαζί μορφή χωροποίησης του χρόνου;

Αν ο τύπος εκφράζει αυτό που μένει σταθερό, οι φωτογραφικές εικόνες τυποποιούν το ορατό, το εγκλωβίζουν στο δίχτυ τους και το καθηλώνουν. Με τούτη την έννοια το ορατό κατέχεται. Εξημερώνεται γιατί είναι εξ ορισμού και δυνάμει φωτογραφίσιμο. Το φωτογραφικό κάδρο που ακινητοποιεί και ορίζει το θέμα γίνεται η ίδια η μήτρα του ορατού. Η αξίωση πως ό,τι είναι ορατό φωτογραφίζεται οδηγεί μέσα από τον τυποποιητικό εξαναγκασμό της φωτογράφισης στην ακόμα πιο υπερφίαλη αξίωση πως ορατό δεν είναι παρά αυτό που φωτογραφίζεται.

Η φωτογράφιση χωροποιεί το χρόνο, η φωτογράφιση τυποποιεί. Μήπως η τυποποιητική της δράση είναι τελικά τούτη η χωροποίηση του χρόνου; Αν αυτό που απομένει από το συμβάν είναι το φωτογραφημένο σκηινικό του, αν καθετί που συμβαίνει παγιδύεται φωτογραφικά στο αυθαίρετο κάδρο που καθορίζει τα όριά του, τότε βάσιμα μπορεί μια ματιά εκπαιδευμένη σε μια τέτοια φωτογραφική θέαση του κόσμου να πάρει ως δεδομένη την αναγωγή του ορατού σε χωρικές εκδηλώσεις, σε σχέσεις χώρου. Οι οικογενειακές φωτογραφίες, οι τουριστικές, οι εικόνες των ειδήσεων, οσοδήποτε μοναδικές να φαίνονται, είναι ήδη εκ των προτέρων γνωστές και οικείες γιατί αντιστοιχούν σε διαδεδομένους τύπους αναγωγής του ορατού στο σκηινικό του. Ως διάταξη σχέσεων προσώπων και αντικειμένων η οικογενειακή ζωή, το ταξίδι του σύγχρονου τουρίστα και τα διεθνή γεγονότα διατηρούν μια επαναλαμβανόμενη ομοιομορφία.

Το εγγενώς απρόβλεπτο δεν φωτογραφίζεται, γιατί ίσως δεν θα μπορούσε να αναγνωριστεί. Οι φωτογραφίες αναγνωρίζονται, ανάγονται αμέσως σε μια μήτρα που τις ερμηνεύει, τις τοπο-θετεί. Ακόμα και το εκπληκτικό, αυτό που φαντάζει απρόβλεπτο, τυχαίο, απροσδόκητο, από τη στιγμή που προσφέρεται καθραρισμένο έχει ήδη εξημερωθεί. Αυτό που το καθιστούσε ουσιαστικά απροσδόκητο ήταν η ορμή με την οποία επέπεσε πάνω σε

κείνους που ήταν «εκεί». Το απροσδόκητο είναι μια εμπειρία χρονική και όχι χωρική. Γι' αυτό η έκπληξη των ειδήσεων δεν μπορεί να έχει πάθος ή μπορεί να γεννήσει πάθος μόνο όταν υπερβεί τα όρια της εικόνας, όταν πυροδοτήσει μια συμπεριφορά, κάποτε και ιδιαίτερα βίαιη, που στρέφεται κατά της ίδιας της εικόνας.

Αφού η φωτογραφία εξημερώνει το απροσδόκητο, αφού μπορεί εκ των υστέρων να ανάγει κάθε συμβάν στον τύπο του, στο σκηνικό του, μπορεί και να προλαμβάνει το χρόνο, να προδιαγράφει προκαταβολικά το ορατό. Μπορεί, με άλλα λόγια, να προσφέρει τον τρόπο να κατέχεται όχι μόνο το παρελθόν που συνέλαβε αλλά και το μέλλον. Προεξοφλώντας ότι το ορατό θα είναι όπως η εικόνα του, η φωτογραφική ματιά λειτουργεί ουσιαστικά σαν μια μηχανή κοινωνικής εκπαιδευτικής εγχάραξης. Προσφέρει όχι απλά εικόνες του ορατού αλλά τις συντεταγμένες αντιμετώπισης και καθήλωσης οποιουδήποτε μελλοντικού ορατού. Ο αμήχανος τουρίστας και ο σαστισμένος θεατής των ειδήσεων καθησυχάζονται με τον ίδιο τρόπο: συμβαίνουν τα πάντα αλλά τίποτε δεν διαφεύγει. Όλα έχουν ξανασυμβεί, όλα έχουν ξαναφωτογραφηθεί. Καμιά ερμηνευτική κρίση, κανένα αναπαραστατικό κενό. Αυτό που βλέπουμε έχει ήδη φωτογραφηθεί. Δεν βλέπουμε αυτό αλλά τη φωτογραφία του. Δεν μας συμβαίνει γιατί μπορούμε και το φωτογραφίζουμε. Του αφαιρούμε το δηλητήριο του, τα δόντια του, το κάνουμε ακίνδυνο γιατί έχει ήδη παγιδευτεί από κάποιο ανθρώπινο σκόπευτρο. Το πραγματικό δεν μας απειλεί γιατί μπορούμε και το ακινητοποιούμε στην εικόνα του. Γιατί το μαγεύουμε. Το πραγματικό είναι πια, οσοδήποτε πολύμορφο, οριστικά στην κατοχή μας.

### ***Η ταυτότητα ως χωροποίηση του χρόνου***

Η φωτογραφική εικόνα τυποποιεί το ορατό. Η φωτογραφική εικόνα προεξοφλεί το ορατό ανάγοντας κάθε συμβάν στο σκηνικό του, εξουδετερώνοντας το χρόνο του. Μήπως τελικά η εικόνα αυτή αποκτάει τη δύναμη να ταυτοποιεί το ορατό και να του αποδίδει κάθε φορά αυτό που θεωρείται η ταυτότητά του, η ουσία του; «Ταυτόν» είναι αυτό που παραμένει ίδιο ως προς τον εαυτό του. Αυτό που δεν αλλάζει. Ταυτότητα λοιπόν του ορατού πρέπει να θεωρείται ό,τι συμπυκνώνει τα σταθερά του γνωρίσματα. Το ίζημα που απομένει μετά την ανατάραξη του συμβάντος, η διαυγής εικόνα, η ακίνητη εικόνα.

Ορατό είναι, σύμφωνα με τη φωτογραφική προκατάληψη, ό,τι αν και κινούμενο συλλαμβάνεται ακίνητο, αν και μεταβαλλόμενο παγιδεύεται σταθεροποιούμενο. Αν η ματιά κατανοεί τον κόσμο σαν μια σειρά από κάδρα, αν αφαιρεί από την εικόνα το χρόνο της και προσεγγίζει το χρόνο σαν μια σειρά από παγωμένα στιγμιότυπα, μοιραία ανάγει τη ζωή στην φωτογραφημένη εικόνα της, ζει τη ζωή ως εικόνα.

Έξω από την εικόνα η ματιά πρέπει διαρκώς να προσαρμόζεται. Ο χρόνος της μνήμης και της προσδοκίας εισάγει διαρκώς στο πεδίο της στοιχεία που αποσταθεροποιούν την αποκρυστάλλωση της αντίληψης σε μια εικόνα, τροποποιούν τα πλαίσια και τα όρια της θέασης. Αν τη σχέση με τον κόσμο όμως μεσολαβεί μια τέτοια εικόνας το ορατό οργανώνεται σε όψεις του, τυποποιείται, διατάσσεται. Η ματιά μαθαίνει να επιβάλλει στο ορατό τους όρους της φωτογραφικής λήψης. Το ακινητοποιεί έστω προσωρινά, το καταβροχθίζει ακαριαία σαν μια παγιδευμένη σκηνή, το κατανοεί αναγνωρίζοντάς το, το ταυτοποιεί.

Έτσι η ταυτότητα του πραγματικού καταλήγει να είναι ό,τι διασώζεται από το χρόνο. Είναι φανερό πως μια τέτοια πεποίθηση, ριζωμένη μάλιστα στο υπόστρωμα της κοινωνικής γνώσης, έχει τεράστιες συνέπειες για τη διαμόρφωση της σχέσης των ανθρώπων με το χρόνο και το χώρο. Η φωτογραφία αντιστοιχεί κατ' αρχήν απόλυτα με τη λογική της διατήρησης ντοκουμέντων του παρελθόντος με μια λεπτολόγα φροντίδα για τη συντήρησή τους, συντήρηση που ιδανικά στοχεύει στο σταμάτημα του χρόνου. (Αυτή δεν είναι η υπέροχη φαντασίωση που στηρίζει τη δημιουργία των μουσείων;) Τα τεκμήρια του παρελθόντος, τα ίχνη του, σαν το φωτογραφικά ίχνη, είναι απομεινάκια. Σαν κοχύλια έχουν ξεβραστεί από τη θάλασσα του χρόνου, άδεια κελύφη μιας ζωής που παρήλθε. Όμως τα υλικά τεκμήρια έχουν τη δύναμη σαν τις φωτογραφίες να βεβαιώνουν για μια παρουσία, την παρουσία κάποιων που τα έφτιαξαν, τα χρησιμοποίησαν, τα κατέστρεψαν ή τα φύλαξαν και εκείνοι πιο πριν από μας διασώζοντάς τα από το δικό τους παρελθόν.

Όπως και τα φωτογραφικά ίχνη, τούτα τα απομεινάκια δεν εκπέμπουν τίποτε άλλο έξω από τη μαρτυρία της ύπαρξής τους στο παρελθόν. Ο χρόνος τους, πετρωμένος στο κελυφό τους, μόνο με την ιστορική αφήγηση, την ανασύσταση-ερμηνεία του παρελθόντος, μπορεί να αποκτήσει ξανά χρονικό νόημα. Και τούτο το νόημα δεν είναι, δεν μπορεί να είναι η αναβίωση ενός τότε, παρά μόνον η χρονικότητα που αποκτά το παρόν με τον απόηχο ενός τότε ή, καλύτερα, πολλών τότε που σαν αστερισμός περιλαμβάνουν το παρόν και τροποποιούν την ετερόφωτη λάμψη του.

Η μουσειακή αντίληψη διατήρησης θραυσμάτων του παρελθόντος χωρίς την ένταξή τους σ' ένα λόγο για το παρόν εξημερώνει όπως και η φωτογραφία αναδρομικά την ιστορία ως πηγή αναπάντεχων και δυσερμηνευτών γεγονότων. Στο όνομα της απόλυτης προσκόλλησης στο χρόνο, στο όνομα της συλλογής των ιχνών του, ο χρόνος εξουδετερώνεται, η πυκνότητά του γίνεται ενιαία. Σαν σε φωτογραφικό στιγμιότυπο, το μουσείο μοιάζει να φωτογραφίζει παγιδευόντάς τις στιγμές ιστορικές, σαν να συλλέγει θραύσματα αποστειρωνόντάς τα από τη μόλυνση του μέλλοντος που ταυτίζεται με τη φθορά.

Δεν είναι τυχαίο πως μια τέτοια αντίληψη επιμένει ιδιαίτερα στην αποκρυστάλλωση ταυτοτήτων που αποδίδουν χαρακτηριστικά οριστικά στις στιγμές του παρελθόντος. Και τούτες οι ταυτότητες συχνά εκβιάζουν την ερμηνεία-διάσωση κάθε μελλοντικού ευρήματος. Τέτοια δεν είναι η περίπτωση της αισθητικής του λευκού μάρμαρου που αποδόθηκε στην κλασική ελληνική αρχαιότητα, αισθητική που ταίριαζε με μια συνολική εικόνα του κόσμου της, κατασκευασμένη από την κλασικιστική ιδεολογία; Χρειάστηκαν πολλά ευρήματα και διαφορετικές απόψεις για να παραδεχτούμε ότι ο αρχαίος κόσμος ήταν εξαιρετικά πολύχρωμος (και στη γλυπτική και στην αρχιτεκτονική του), προς απογοήτευση όσων ήθελαν να τον διασώσουν από την «κατωτερότητα» της «παρδαλής Ανατολής».

Αλλά και στην καθημερινή σχέση με το χρόνο η φωτογραφία αποτυπώνει και ταυτόχρονα διαδίδει μια στάση που διευρύνει διαρκώς τα όρια του παρόντος με την άρνηση του ιστορικού χρόνου. Αν καθετί είναι στιγμιαίο, αν η διάρκειά του είναι όσο κρατάει η φωτογραφία του, αν η σύλληψή του η φωτογραφική δεν είναι παρά το πρότυπο της κατανόησης - κατοχής του, τότε το παρόν σαν ομοιογενές, ομοιότροπο και απέραντη επιφάνεια καλύπτει ταυτόχρονα το πεδίο της μνήμης και της προσμονής, εξουδετερώνει το παρελθόν και το μέλλον ως πεδία διακριτά από το παρόν. Όσο ταχύτερη και πληθωρικότερη είναι η πα-

ραγωγή εικόνων του πιο πρόσφατου παρελθόντος, τόσο σχετικοποιείται η απόσταση ανάμεσα σε ένα φωτογραφημένο μόλις παρελθόν και ένα φωτογραφημένο παρελθόν που απομακρύνεται.

Γιατί τούτες οι εικόνες επικαιροποιούν το παρελθόν με έναν ιδιαίτερο τρόπο. Το εκθέτουν με τη λογική της συλλογής, λογική που αν και ταξινομητική δεν επιδιώκει να αφηγηθεί συνέχειες παρά να παραθέσει συγγένειες, ομοιότητες. Η φωτογραφία, έτσι, είναι από την αρχή συλλεκτρία και συλλεκτική. Ταξινομεί το ορατό για να ταξινομηθεί ως δυναμική τυπολογία του ορατού.

Άρνηση της διαμορφωτικής δύναμης που έχει το παρελθόν πάνω στη συγκρότηση και τη νοηματοδότηση του παρόντος, άρνηση του ιστορικού χρόνου ως πεδίου ανίχνευσης αυτής της δύναμης, σημαίνει αναγκαστικά άρνηση του μέλλοντος ως δυναμικά αλλιώτικου από το όποιο παρόν. Το μέλλον που δεν μπορεί να έχει φωτογραφηθεί οφείλει, σύμφωνα με τη φωτογραφική εννόηση του ορατού, να είναι όπως αυτό που έχει ήδη φωτογραφηθεί, οφείλει εξ ορισμού να είναι φωτογραφίσιμο. Φτάνουμε έτσι σε μια προκαταβολική θεώρηση του χρόνου ως αθροίσματος στιγμών ομοιότροπα κατανομημένων στο πέρασμά του, στιγμών που θα συλλεγούν και θα ακινητοποιηθούν εξίσου όπως και οι παρελθούσες.

Ο πολιτισμός που έχει διαπαιδαγωγήσει την όραση και την εννόηση του ορατού σύμφωνα με τις προκαταλήψεις της φωτογραφίας διαμορφώνει τελικά μια ιδιαίτερη σχέση με το χρόνο και το χώρο της εμπειρίας, εμποδώνει έναν ορισμένο τρόπο βίωσης και κατανόησης της ιστορίας.

Για να διασραγεί η φωτογραφική προκατάληψη, η φωτογραφική προκατασκευή του ορατού, χρειάζεται μια άλλη σχέση με το χρόνο της κοινωνικής εμπειρίας, με την ιστορία. Χρειάζεται η ματιά να απαλλαγεί από τους καταναγκασμούς της φωτογραφικής θέασης του κόσμου που ενισχύουν και διαδίδουν οι κοινωνικές χρήσεις της φωτογραφίας.

Μπορεί και η φωτογραφική τέχνη να συνδράμει πέρα από τους εγγενείς περιορισμούς του μέσου της σε μια τέτοια προοπτική; Ναι, αρκεί να παράγει εικόνες που αναμετρώνται με τα όριά τους, εικόνες που επιχειρούν να δραπετεύσουν από τη μελλοντική κοινωνική τους χρήση.

Ταυτόχρονα, ένας λόγος, μια σχέση με την ακίνητη εικόνα, σχέση προβολής και επένδυσης, εμπύχωσής της μπορεί να παράγει σύνθετες εμπειρίες αποκαλυπτικές συχνά της ιδιαίτερης υφής του χρόνου. Και είναι μια τέτοια προοπτική που μπορεί να αλλάξει μαζί και τη φωτογραφική εικόνα και την πρόσληψή της<sup>20</sup>.

## Σημειώσεις

1. A. Scharf, *Art and Photography*, Pelican Books, 1975, p. 183.

2. Η ιδιοτυπία μιας ζωγραφικής που θεματοποιεί το τυχαίο στην εκτέλεσή της, όπως για παράδειγμα στο έργο του Pollock, δεν αναιρεί την αξία αυτής της παρατήρησης. Μια τέτοια ζωγραφική μπορεί να παράγει τυχαία μορφές εκφραστικές, δεν παράγει όμως εικόνες του πραγματικού (μορφές με αναταραστικές αξιώσεις).

3. Βέβαια ο Ντεγκά δεν κάνει απλώς πίνακες μιμούμενος φωτογραφίες, όπως άλλωστε κατηγορήθηκε από κάποιους στην εποχή του. Η καθαρά ζωγραφική αντιμετώπιση του θέματος (στη χρήση των χρωμάτων, για παράδειγμα) το απομακρύνει πολύ από τη ρεαλιστική τραχύτητα ενός φωτογραφικού στιγμιότυπου. Όμως δεν είναι

για να συζητηθεί η καλλιτεχνική αξία του έργου του που προσκλήθηκε ο Ντεγκά στη συνάφεια αυτού του γραπτού. Είναι για να προσκομίσει ενδείξεις ως προς την ιδιαιτερότητα της λογικής της οροθέτησης της εικόνας-θέματος που γεννήθηκε μαζί με τη στιγμιαία φωτογραφία.

4. «Όταν ορίζουμε τη φωτογραφία ως μια ακίνητη εικόνα, αυτό δεν σημαίνει μόνο ότι τα πρόσωπα που παριστάνει δεν κουνιούνται, αυτό σημαίνει ότι δεν βγαίνουν: είναι αναισθητοποιημένα και καρφωμένα, σαν πεταλούδες», Ρ. Μπαρτ, *Ο Φωτεινός Θάλαμος*, Ράππας, Αθήνα 1984, σ. 80.

5. Την ένταση αυτής της προβολής που φορτίζει την πρόσληψη της εικόνας συνδυάζει ο Chr. Metz με το δυναμει φετιχιστικό χαρακτήρα της φωτογραφίας. Όπως επισημαίνει, και η θεωρία του Φρόντ για το φετίχ ξεκινά από μια αίσθηση έλλειψης. Μια έλλειψη, μια απουσία τροφοδοτεί και την προβολή που υποθέτει ένα πριν και ένα μετά στη φωτογραφική εικόνα (βλ. Chr. Metz, «Photography and Fetish», στο *The Critical Image*, C. Squiers (ed.), Lawrence and Wishart Ltd, London 1991).

6. Για την έννοια της αγύρωσης, βλ. R. Barthes, «Rhetoric of the Image», στο *Image, Music, Text*, Fontana, Glasgow 1977.

7. Όπως το λέει και ο P. Virilio, «η λειτουργία του ματιού είναι η λειτουργία ενός όπλου» (βλ. «Πόλεμος και Εικόνα», μτφ. Σ.Σ., περ. *Αλλά*, τεύχος 5, Απριλίου 1994). Τη σχέση του πολέμου με την οπτική αντίληψη, της πολεμικής μηχανής με τη «μηχανή» παραγωγής εικόνων παρακολουθεί και ερμηνεύει ο ίδιος στο βιβλίο του *War and Cinema. The Logistics of Perception*, Verso, London 1989, από όπου και το παραπάνω απόσπασμα.

8. Η S. Sontag περιγράφει τη μεταφορική αναγωγή της φωτογραφικής μηχανής σε όπλο. Η φωτογράφιση δεν είναι, σύμφωνα με την ίδια, παρά ένας «ήπιος φόνος». Και το οικολογικό φωτογραφικό σαφάρι γίνεται μια «σοβαρή κωμωδία» που ελάχιστα τροποποιεί την επιθυμία κατοχής, σύλληψης του θηράματος (*On Photography*, Delta Books, New York 1977, pp. 14-15).

9. Μήπως δεν είναι αυτό ένα «βλέμμα θανάτου» όπως το περιγράφει ο J.P. Vernant για τη Γοργώ; Δεν αρκεί να σε κοιτάξει η φωτογραφική μηχανή «στα μάτια για να μετατραπεί το πρόσωπό σου σε προσωπίδα»; (*Το Βλέμμα του Θανάτου*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1992, σ. 105).

10. Περισσότερα για το θέμα της κατανόησης του χρόνου μέσα από χωρικές μεταφορές στο Lakoff and Johnson, *Metaphors we Live by*, University of Chicago Press, 1980, pp. 135 κ.ά.

11. Ο M. Jay, στο κείμενό του «Scopic regimes of modernity» (*Vision and Visuality*, H. Foster (ed.), Bay Press, Seattle 1988, pp. 3-23), κάνει τη διάκριση ανάμεσα στον «καρτεσιανό προοπτικισμό» που θέτει τον παρατηρητή στο ύψος μιας πανεποπτεύουσας θεότητας και σε μια «τέχνη της περιγραφής», θεμελιωμένη στον εμπειρισμό του Βάκωνα, που θέλει τον παρατηρητή να παρακολουθεί από κοντά την επιδερμίδα του κόσμου. Ίσως η φωτογραφία να συνδυάζει και τις δύο παραδόσεις ιδιαίτερης σκόπευσης του ορατού. Από τη μια, διατηρεί μια αίσθηση υπεροχής απέναντι στην εικονιζόμενη πραγματικότητα, ανάλογη με εκείνη που εμποδώνει η προοπτική, μόνο που στη θέση του σημείου οράσεως το σκόπευτρο της μηχανής γίνεται το κέντρο του κόσμου. Από την άλλη, όμως, παραμένει προσκολλημένη στην επιφάνεια των πραγμάτων κατασκευάζοντας εικόνες πιστές, αληθοφανείς. Μπορεί έτσι να κατασκευάζεται η αίσθηση της ταυτόχρονης επιβεβαίωσης της παντοδυναμίας ενός γνωρίζοντος-κατέχοντος υποκειμένου και της υποκατάστασής του από μια μηχανή που καταγράφει, περιγράφει, εξαντλεί το πραγματικό, σαν να μη χρειάζεται ή να μην υπήρξε ποτέ κάποιος που την καθοδήγησε, που την εστίασε σε τούτο το πραγματικό. Ίσως τελικά αυτή να είναι και η πιο απόλυτη επιβεβαίωση της υπεροχής απέναντι στο ορατό: Το πραγματικό κατέχεται, συλλαμβάνεται όχι μέσω μιας εικόνας-αναπαράστασής του αλλά εξαιτίας μιας εικόνας-εμμεγείου του.

12. Η θέαση του κόσμου μέσα από τα όρια ενός κάδρου περιγράφει μια πράξη ιεραρχικής σχέσης με τον κόσμο. Εικονογραφεί την αποικιοκρατική υπεροχή (οι κατακτημένοι ως «είδη» προς φωτογράφιση) και αποικίζει ταυτόχρονα το πραγματικό. Ο D. Gregory βλέπει σε τούτη την «οπτική» τη γέννηση μιας γεωγραφίας που περιγράφει-κατέχει τις «άγνωστες» χώρες με τον τρόπο της «αποστασιοποιημένης» επιστημονικής παρατήρησης (βλ. *Geographical Imaginations*, Blackwell, Cambridge MA 1996, p. 37).

13. Πρόκειται πράγματι για μια επαφή που αφήνει τα ίχνη του πραγματικού, σαν πατημασιά σε βρεγμένο χώμα, στο φωτογραφικό φιλμ. Μ' αυτή την έννοια, στην αλληλεπίδραση γεγονότων και ειδησεογραφικής εικόνας, η εικόνα «μολύνει το πραγματικό εξ επαφής» (βλ. και Σ. Σταυρίδης, «Αγγίζοντας τα όρια της φωτογραφικής εικόνας», στο Ε. Κώτσου - Σ. Σταυρίδης, *Η Υφή των Πραγμάτων*, Ίριδα, 1996, σ. 15).

14. Για την κοινωνική σημασία της στιγμιαίας φωτογραφίας, βλ. Σ. Σταυρίδης, *Διαφήμιση και το Νόημα του Χάρου*, Στάχυ, Αθήνα 1996, σσ. 59-67.

15. Για μια ενδιαφέρουσα ανάλυση της τουριστικής ματιάς και ιδιαίτερα της σχέσης της με το «μεταμοντέρνο στιγμιαίο εκλεκτικισμό» που καλλιεργεί ιδιαίτερες σχέσεις οπτικής κατανάλωσης της «εξοχής», βλ. και J. Urry, «Social Identity, Leisure and the Countryside», *Consuming Places* του ίδιου, Routledge, London 1995, pp. 211-229.

16. Εκτεταμένες αναλύσεις τόπων με αυτές τις ιδιότητες προσφέρει η Sh. Zukin στα έργα της *Landscapes of Power*, Univ. of California Press, 1991 και *The Cultures of Cities*, Blackwell, Oxford 1995 (1997).

17. «... [Οι] τουριστικές διαφημίσεις μας προτείνουν “περιηγήσεις”, δηλαδή μια σειρά “στιγμιαίων” οραμάτων, που δεν θα είναι όμως πιο αληθινά απ’ ό,τι τη στιγμή που θα τα “ξαναδούμε” στις διαφάνειες, τη θέα και το σχολιασμό των οποίων επιβάλλουμε όταν τα δείχνουμε στους οικείους μας» (M. Auge, «Ένας Εθνολόγος στην Ευρωπαική», στο περιοδ. *Αφιέρωματα της Monde Diplomatique*, τεύχος 4, Ιαν. 1994, σ. 61). Αυτός ο αναδιπλασιασμός του σκηνηκού που είναι ήδη εικόνα πριν να φωτογραφηθεί είναι που ανάγει, σύμφωνα με τον ίδιο συγγραφέα, το ταξίδι στην Ντίσνεϊλαντ σε «πεμπουσία του τουρισμού, σε τουρισμό στο τετράγωνο» (ό.π., σ. 61).

18. Ο E. Laclau χρησιμοποιεί την έννοια της χωροποίησης στην προσπάθειά του να ορίσει την ίδια τη φύση του κοινωνικού. Σύμφωνα με τη δική του διατύπωση: «Η χωροποίηση της χρονικότητας ενός γεγονότος λαμβάνει χώρα μέσα από την επανάληψη, μέσα από την αναγωγή της ποικιλίας της σε έναν απαράλλακτο πυρήνα που είναι εσωτερική στιγμή της από τα πριν δεδομένης δομής» (*Για την Επανάσταση της Εποχής μας*, Νήσος, Αθήνα 1997). Τέτοιες δομές χωρίς εκλήψεις δεν συγκροτεί η φωτογραφική κατοχή-κατανόηση του κόσμου, χωροποιώντας το χρονικό χαρακτήρα των σκηνών που συλλαμβάνει;

19. Σύμφωνα με τον Μ. Φουκώ, η ταξινόμηση που χαρακτηρίζει την επιστήμη της κλασικής εποχής και έχει μοντέλο της τη φυσική ιστορία αναφέρεται σε ένα «άχρονο ορθογώνιο», τον πίνακα των ειδών. Η ταξινόμηση ενδιαφέρεται να συγκροτήσει ταυτότητες που δεν τροποποιεί ο χρόνος. Τόπος της δεν είναι το αρχείο αλλά η συλλογή. (Αντίστοιχα, το βοτανολόγιο. Ο βοτανικός κήπος είναι για τη φυσική ιστορία ένας υλοποιημένος ταξινομητικός πίνακας.) Μια τέτοιου είδους ταξινόμηση εισάγει και νομιμοποιεί και η φωτογραφία, επαναφέροντας μια εννόηση του κόσμου κατά κάποιο τρόπο στο «παράδειγμα» της κλασικής επιστήμης με τον αχρονικό χαρακτήρα της και τη γνωστική προτεραιότητα της όρασης που τη χαρακτηρίζει. (*Οι Λέξεις και τα Πράγματα*, Γνώση, Αθήνα 1986, σσ. 193 κ.π.).

20. Μια τέτοια οικογένεια εικόνων επιχειρήσα να αναλύσω παραδειγματικά στο λεύκωμα *Η Υφή των Πραγμάτων* (βλ. παραπάνω). Οι εικόνες που παρουσιάζονται υποδεικνύουν μια σχέση με το χρόνο υποδαυλίζοντας μια ερμηνευτική έμφαση (τοπία ή λεπτομέρειες, στιγμιότυπα ή νεκρές φύσεις, ίχνη ή ομοιώματα, μήπως εικόνες της φθοράς που φθείρουν την εικόνα;).