

**ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ**
Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών:
Ψυχολογία και ΜΜΕ

**Η φωτογραφία και η κατασκευή
της κοινωνικής πραγματικότητας:
ο ρόλος του στερεοτύπου, με αφορμή
το έργο του Σάββα Λαζαρίδη**

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια, *Αμαλία Ατσαλάκη*

Επιμέλεια Εργασίας, *Αλεξάνδρα Μένουλου*
(ΑΜ:6207Μ021)

Αθήνα, Οκτώβριος 2010

στην μάνα μου

στην Νατάσσα

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	6
Κεφάλαιο 1 - Ιστορική αναδρομή	7
Κεφάλαιο 2 - Λειτουργίες	14
2.1. Ο χρόνος	15
2.2. Όλες οι φωτογραφίες είναι memento mori	18
2.3. Η αμηχανία του φωτογραφιζόμενου και το στάδιο του καθρέπτη	21
2.4. Αλήθεια και πραγματικότητα	23
2.5. Η επένδυση	25
Κεφάλαιο 3	27
Πως η φωτογραφία λειτουργεί «αποδομητικά» ως προς τα στερεότυπα	
Κεφάλαιο 4 - Η συνέντευξη	36
4.1. Μεθοδολογία	
4.2. Συνέντευξη με το Φωτογράφο Σάββα Λαζαρίδη	38
Κεφάλαιο 5 - Συμπεράσματα	48
Βιβλιογραφία	49
Παραρτήματα Α	53
Παραρτήματα Β	55

Ευχαριστίες

Ένας μεγάλος στόχος μάλλον επετεύχθηκε ίσως λίγο πιο δύσκολα από ό,τι περίμενα.

Θέλω πάνω από όλα να ευχαριστήσω την παρέα μου και την καθηγήτρια μου Αμαλία Ατσαλάκη που με στήριξαν και μου διέθεσαν τον πολύτιμο χρόνο τους.

Η κ. Ατσαλάκη ασχολήθηκε με μεγάλη αφοσίωση στην εργασία μου, προσπαθώντας πάντα να μου λύσει απορίες και να με καθοδηγήσει, αμφιβάλλω αν θα είχα το ίδιο αποτέλεσμα αν δεν ήταν εκείνη δίπλα μου.

Τον Σάββα Λαζαρίδη που έδωσε πνοή στην συγκεκριμένη δουλειά, και το Φώτη Καγγελάρη

Παράλληλα θέλω να αναφέρω όλους εσάς που με γεμίσατε με στιγμές ευτυχίας, αλλά και «δυσκολίας»..., σε μας που ποθήσαμε, γελοιοποιηθήκαμε, που από πρώτοι γίναμε τελευταίοι και το αντίστροφο, σε όλους που έφεραν τα πάνω κάτω, και όλους τους ανθρώπους που εμφανίζονται σαν απο μηχανής θεοί στη ζωή μου.

Μπότση Χρύσα (για την κοσμοθεωρία της...),

Μαρία Μπερή (επειδή εκμεταλλεύτηκα το μυαλό της, την ιδιότητά της και έκανα και κάποιες άδικες «προβολές» πάνω της...),

Θοδωρή Στέλιο (που ανάμεσα σε δουλειά, espresso και τσιγάρα λέγαμε διάφορα περί ψυχολογίας),

Διαμαντοπούλου Χριστίνα (γιατί σε μια δύσκολη στιγμή ήταν εκεί),

Κωνσταντίνο Μπακούρη (γιατί είναι ερωτιάρης),

Κατσιώτη Μαρίζα (για τις γνώσεις της στην φωτογραφία και για τις αναπάντητες κλήσεις...),

Μάσσα Μαριλένα, Καβάζη Μαριλένα, Βασίλη Χόντο, Βασίλη Σεβδαλή, Στέφανο Λίβο (επειδή είστε εσείς...)

και τους μοναδικούς Νάνσυ Μωραίτη, Σωτήρη Σκουλούδη.

Το ταλέντο τους στα Αγγλικά, μου δάνεισαν οι: Τόνια Κεράτσα, Βάσια Χιότη, Γιάννης Παπαδάκης και στα γαλλικά η Γιάννα Παπαδοπούλου.

Ευχαριστώ επίσης τους Κωσταντή Καμπουράκη, την Anna Pianalto, τον Δημήτρη Κουτσιαμπασάκο και τον Νίκο Μπουμπάρη.

Το Πανεπιστήμιο Αιγαίου (Μυτιλήνη 2002-2006) για το ταξίδι που μου χάρισε.
Τους ανθρώπους που συνυπήρξαμε αυτά τα τέσσερα χρόνια, που με γέμισαν αναμνήσεις και αισθάνομαι τιμή και ευτυχία που κάποιοι από αυτούς υπάρχουν ακόμα στη ζωή μου...

Την κυρία Καθαράκη για τις φορές που ο καναπές της ήταν αναπαυτικός, η καρέκλα της στριφογυριστή και τα ταξίδια μας περιπετειώδη.

Την συγκάτοικο μου, Παυλίδου Δάφνη για τα χρόνια συμβίωσης μας.

Τον Alberto

Τον Μελέτη Κυριάκου

Τους Γιάννα Κεράτσα (για τον τρόπο που είναι δίπλα μου ...),
Βάσω Μπίσκα - Γιώργο Τσώνη (για τις συζητήσεις μας και τα πράγματα που μπορούμε και μοιραζόμαστε),
Γρηγόρη Κολλάρο (για όσα δεν είπαμε),
Γιώργο Παπαδάκη (για το παρελθόν),
Χρυσάνθη Γιομέλου (για τις αναρίθμητες ζαβολιές μας)
Χριστίνα Πασχόνη (που πάντα βλέπει την θετική πλευρά των πραγμάτων),
Γιούλη Μάντρα (που ξέρει να κερδίζει μάχες).
Ιωάννα Χόρτη, Δημήτρη Μορφίδη, Σοφία Ανδριοπούλου, Μαρία Σταματελοπούλου

Δεν χρειάζονται συστάσεις για σένα, δεν τις θέλεις κιόλας...το όνομα σου βρίσκεται και στις πρώτες σελίδες σίγουρα όχι τυχαία..... Νατάσσα Χόρτη.

Εισαγωγή

Το ενδιαφέρον για τη συγκεκριμένη εργασία ξεκινά από την διαπίστωση ότι η φωτογραφία αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της σύγχρονης καθημερινότητας. Η σχέση των ανθρώπων με τη φωτογραφία συνήθως ακουμπά τα δυο άκρα: κάποιιοι θέλουν να απαθανατίζουν κάθε τους στιγμή και έχουν παντού φωτογραφίες τους, άλλοι δεν θέλουν να βγάλουν καθόλου (ή βγάζουν επιλεκτικά).

Οι φωτογραφίες έχουν διαφορετικούς συμβολισμούς ανάλογα με την ιδιότητα του αποδέκτη – του φωτογράφου, του εικονιζόμενου και του απλού ή εξειδικευμένου θεατή, γεγονός που τις κάνει να έχουν πολλές διαφορετικές ερμηνείες.

Βλέποντας τες από ένα κοινωνιοψυχολογικό πρίσμα, παρατηρεί κανείς ότι η κοινωνικά κατασκευασμένη «πραγματικότητα», δοσμένη σε φωτογραφίες ακολουθεί συγκεκριμένες δομές και μονοπάτια.

Το βασικό ερώτημα της εργασίας είναι κατά πόσο η φωτογραφία αποδομεί ή ενδυναμώνει τα στερεότυπα. Υπάρχει η δυνατότητα να ξεφύγει κανείς από αυτά;

Η φωτογραφία ως τέχνη, όπως και κάθε μορφή τέχνης, αποτελεί μια διαφορετική ματιά, έναν άλλο τρόπο ερμηνείας της κοινωνικής μας κατάστασης και του τρόπου ζωής μας. Άρα **η υπόθεση είναι ότι η φωτογραφία εντέλει καταφέρνει και αποδομεί τα στερεότυπα σε ορισμένες περιπτώσεις.**

Η δομή της διπλωματικής είναι η ακόλουθη:

Η πρώτη ενότητα ξεκινά με μια ιστορική αναδρομή στην ιστορία του μέσου της φωτογραφίας.

Η δεύτερη ενότητα, που αναφέρεται στις λειτουργίες της φωτογραφίας, εξετάζει θέματα όπως ο χρόνος, η σχέση του ανθρώπου με τη φωτογραφία, η αλήθεια ή η αληθοφάνεια της φωτογραφίας, καθώς τέλος και η λειτουργία της φωτογραφίας ως υπόμνησης θανάτου.

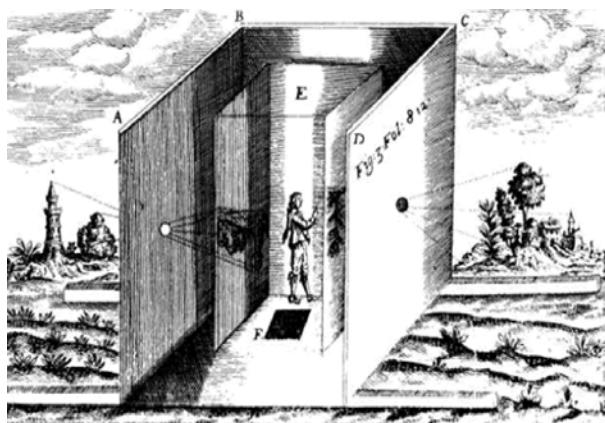
Η τρίτη ενότητα ασχολείται με το αν η φωτογραφία αποδομεί τα στερεότυπα ή απλά τα ενδυναμώνει διαιωνίζοντας τα.

Στην τέταρτη ενότητα παρατίθενται η συνέντευξη που πραγματοποιείται τους προβληματισμούς που διατυπώθηκαν στο θεωρητικό μέρος της έρευνας: του φωτογράφου κ. Σάββα Λαζαρίδη («TEHRAN: Shemran, “the cold slope”»).

Η εργασία καταλήγει στην πέμπτη και τελευταία ενότητα, όπου παρατίθενται τα συμπεράσματα.

Κεφάλαιο 1 - Ιστορική αναδρομή

Η ιστορία της φωτογραφίας αρχίζει με την Camera Obscura, εφαρμογές της οποίας είναι γνωστές από το 17ο αιώνα. Επρόκειτο για ένα φορητό θάλαμο με μια οπή μέσα στον οποίο ο ζωγράφος μπορούσε να αποτυπώσει εικόνες από τη φύση.



Η Camera Obscura ξεκίνησε ως μέθοδος βοηθητική της ζωγραφικής. Οι ζωγράφοι αποτύπωναν στο χαρτί το περίγραμμα του προβαλλόμενου ειδώλου. Οι δυνατότητες της Camera Obscura διερευνήθηκαν την περίοδο της Αναγέννησης.

(Σαμπανίκου, 2003)

Ο Αριστοτέλης τον 4ο αιώνα π.χ. γύρω στο **310 π.Χ** παρατήρησε το φαινόμενο του σκοτεινού δωματίου κατά την διάρκεια μιας έκλειψης σελήνης, η οποία προβλήθηκε στο έδαφος μέσω των τρυπών από ένα κόσκινο, και από τα χάσματα μεταξύ των φύλλων ενός πλατανιού.

Ο Leonardo da Vinci ασχολήθηκε με τις εφαρμογές του σκοτεινού θαλάμου.

Το **1558** ο Giovanni della Porta θεωρείται ο πρώτος που πρότεινε τη χρήση μιας φορητής συσκευής στους ζωγράφους για σχεδίαση πορτραίτων και τοπίων.

Παράλληλα ξεκίνησαν οι προσπάθειες για την μόνιμη αποτύπωση της εικόνας σε μια φωτοευαίσθητη επιφάνεια, καθώς η απλή *camera obscura* δεν μπορούσε να διατηρήσει τα είδωλα των αντικειμένων.

Γύρω στο 1826, ο Γάλλος ερευνητής Nicéphore Niépce επανέλαβε την αποτύπωση μιας αρνητικής εικόνας με την ίδια όμως δυσκολία στερέωσης της στο χαρτί. Το **1826** κατάφερε να αποτυπώσει απευθείας σε "θετικό" την πρώτη φωτογραφία της ιστορίας. Για την αποτύπωση της φωτογραφίας αυτής απαιτήθηκε έκθεση στο φως για

διάστημα οκτώ ωρών και το θέμα της ήταν οι στέγες των παραθύρων του χωριού *Chalon-sur-Saone* της Γαλλίας.



NICEPHORE NIEPCE

Θέα από το παράθυρο του σπιτιού του 1826¹

Ο ίδιος ο Niepce ονόμασε την τεχνική του **ηλιογραφία**² και προσπάθησε - χωρίς ιδιαίτερη επιτυχία - να την διαδώσει.

Παράλληλα με τον Niepce, ο Louis Jacques Mande Daguerre και εφευρέτης του προδρόμου του κινηματογράφου (*Diorama*), πειραματιζόταν με την τεχνική της φωτογραφίας και ήταν ο ίδιος που πρότεινε στον Niepce να συνεργαστούν εμπορικά. Ο Daguerre, μετά το θάνατο του Niepce, το 1833, επιδόθηκε στην τελειοποίηση της μεθόδου του και τελικά τα κατάφερε, επινοώντας τη μέθοδο της **Δαγκεροτυπίας**³.

Το **1839** ο Talbot εφευρίσκει την αρνητική – θετική φωτογραφία, και είναι ο πρώτος που αντιμετωπίζει την φωτογραφία καλλιτεχνικά. Την μέθοδο του την ονομάζει **καλοτυπία**. Η καλοτυπία σε σχέση με την δαγκεροτυπία έχει μεγαλύτερη διάχυση και μειωμένη ευκρίνεια, θυμίζοντας έτσι περισσότερο ζωγραφικό πίνακα.

¹<http://www.fotoart.gr/istoria/firstphotos/index.htm>

² Η μέθοδος της ηλιογραφίας δημιουργεί τα πρώτα υποτυπώδη «αρνητικά» πάνω σε φύλλο χαλκού επιστρωμένο με χλωριούχο άργυρο. Ο Niepce μετέπειτα κατασκευάζει το διάφραγμα που διευκολύνει τη διατήρηση των φωτογραφιών.

³ Για τη μέθοδο της Δαγκεροτυπίας χρησιμοποιούσαν χάλκινη πλάκα επιστρωμένη με άργυρο και καλά γυαλισμένη, που είχε γίνει φωτοευαίσθητη από το κάπνισμά της με ατμούς ιωδίου. Η πλάκα έμπαινε στη φωτογραφική μηχανή, ο φωτογράφος τραβούσε τη φωτογραφία και στη συνέχεια την εμφάνιζε σε ατμούς υδραργύρου.

Παράλληλα την ίδια χρονιά (1839) δημοσιοποιήθηκε η εφεύρεση της φωτογραφίας στη Γαλλία. Η Ακαδημία των Επιστημών αναγνώρισε επίσημα τη μέθοδο του **Νταγκέρ (Daguerre)**.



Το ατελίες του καλλιτέχνη.
Πρώιμη νταγκεροτυπία του Daguerre
κατασκευασμένη το 1837.

<http://el.wikipedia.org/wiki/Νταγκεροτυπία>

Η μέθοδος αυτή βασίστηκε στη δημιουργία μιας θετικής φωτογραφίας και ως τεχνική ήταν παραπλήσια αυτής που χρησιμοποιούν οι σύγχρονες μηχανές τύπου *Polaroid*

Το **1841 ο Talbot** είχε τελειοποιήσει την εφεύρεσή του (της καλοτυπίας), οι χρόνοι έκθεσης ήταν μόλις περίπου 30 δευτερόλεπτα και μπορούσε να βγάλει ανάτυπα ξαναφωτογραφίζοντας την πρώτη αρνητική φωτογραφία.



Αγνώστου Φωτογράφου
(Σκωτία): Εδιμβούργο από το
Calton Hill.
Καλοτυπία, circa 1845

<http://www.photographymuseum.com/edin.html>

Στην Ελλάδα το **1853 ιδρύεται** το πρώτο φωτογραφείο του **Φίλιππου Μάργαρη** στην Αθήνα με τις πρώτες καλοτυπίες τραβηγμένες από Έλληνα φωτογράφο.

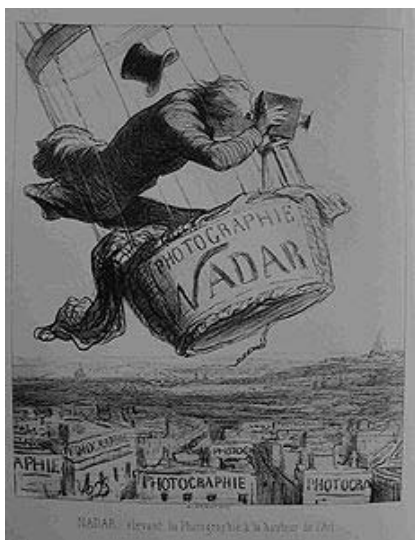
Τον Φεβρουάριο του 1855 αποστέλλεται από την αγγλική κυβέρνηση ο Roger Fenton να φωτογραφίσει με χρηματοδότησή της τον πόλεμο της Κριμαίας. Οι φωτογραφίες του έχουν εξαρχής έναν προπαγανδιστικό (υπέρ των Άγγλων) χαρακτήρα. Ανάμεσα στις φωτογραφίες του υπάρχουν και ορισμένες με καθαρά σατιρικό χαρακτήρα με τον ίδιο το φωτογράφο και τους βοηθούς του να «στήνονται» με στρατιωτικές ενδυμασίες, μέσα σε καταστάσεις ευφορίας, με σαμπάνιες και πούρα. Οι βαρύγδουποι τίτλοι όπως ο τίτλος της παρακάτω φωτογραφίας «η σκληρή ζωή του στρατοπέδου» γελοιοποιούν απολύτως το θέμα και δείχνουν την ανάγκη του Fenton να ειρωνευτεί την ίδια την αποστολή του.



10. β. Roger FENTON, Η «σκληρή» ζωή του στρατοπέδου, Κριμαία 1855.

Ο Edward Muybridge χρησιμοποίησε από 12 έως 36 φωτογραφικές μηχανές που φωτογράφιζαν η μια μετά την άλλη σε σταθερά χρονικά διαστήματα. (Σαμπανίκου, 2003)

Το 1855 ο **Poitevin** τυπώνει φωτολιθογραφίες επάνω σε πέτρα. Η μέθοδος αυτή είναι γνωστή σαν μέθοδος εκτύπωσης **διχρωμικού καλίου** (gum bichromate)⁴.



Το 1856 οι πρώτες αεροφωτογραφίες από αερόστατο από τον Nadar που κατάφερε να τραβήξει συνολικά 70 φωτογραφίες. Πρέπει να σημειωθεί ότι το όνομα του συγκαταλέγεται στους γνωστότερους εμπορικούς φωτογράφους της εποχής.

<http://www.homefood.gr/blogs/blog.asp?cat=2&id=12&txt=727>

⁴ Στη συγκεκριμένη μέθοδο του διχρωμικού καλλίου του Robert Demachy, ο φωτογράφος επεμβαίνει με χημικά ή μηχανικά μέσα στη φωτογραφία, έτσι ώστε το τελικό αποτέλεσμα μοιάζει με μπρεσιονιστικό έργο.

Το 1872 ο Ζιλό ανακαλύπτει τη φωτοστιγγογραφία⁵ και σε αυτό το σημείο η χρήση της φωτογραφίας μπαίνει σε μια νέα εποχή καθώς χρησιμοποιείται το 1880 για πρώτη φορά από ένα μέσο μαζικής ενημέρωσης όπως είναι η εφημερίδα, με τη μέθοδο της φωτοστιγγογραφίας.

Το 1888 το πρώτο φιλμ είναι το αμερικάνικο φιλμ **Eastman** και τη χρονιά αυτή έχουμε την πρώτη Kodak με ρολό φιλμ. Η πρώτη, προσιτή στον κόσμο φωτογραφική μηχανή του 1888, που παρουσίασε ο **George Eastman**, συμπίπτει με τη χρονιά που κυκλοφορεί το πρώτο τεύχος του περιοδικού National Geographic, που έχει δημοσιεύσει από τότε μερικά από τα σημαντικότερα φωτογραφικά ρεπορτάζ.

Το σελιλόιντ⁶ είναι ίσως ο μεγαλύτερος σταθμός στην ιστορία της φωτογραφίας.



Kodak Camera, 1888

Photo courtesy of the National Museum
of American History

http://dc.about.com/od/photosofmuseums/ig/NMAHPictures/kodak_camera.htm

Το σύνθημα με το οποίο προωθήθηκε η νέα φωτογραφική μηχανή ήταν *"εσείς πιέζετε το κουμπί, εμείς αναλαμβάνουμε τα υπόλοιπα"*. Η ανακάλυψη αυτή αποτέλεσε ορόσημο για την μαζική χρήση της φωτογραφικής μηχανής, ενώ είχε συμβολή και στην εμπορική ανάπτυξη της φωτογραφίας.

Η τεχνική της έγχρωμης φωτογραφίας εξερευνήθηκε σε ολόκληρη τη διάρκεια του 19ου αιώνα. Η πρώτη έγχρωμη φωτογραφία αποτέλεσε γεγονός το 1861 χάρη στο φυσικό James Clerk Maxwell.

⁵ Μέθοδος αποτύπωσης εικόνων πάνω σε πλάκες ψευδαργύρου με τη χρήση φωτομηχανικών μέσων.

⁶ Άχρωμο εύφλεκτο υλικό φτιαγμένο από νιτροκυτταρίνη και καμφορά που χρησιμοποιείται για τη δημιουργία του φωτογραφικού φιλμ.

Η πρώτη εμπορική ψηφιακή φωτογραφική μηχανή παρουσιάστηκε το 1990.

Το **1911-13** έχουμε την πρώτη από τα 30 δοκιμαστικά μοντέλα της πλέον διάσημης φωτογραφικής μηχανής μικρού μεγέθους, τη **Leica**, και από το 1925 έχουμε μαζική παραγωγή.



Το **1925** η πρώτη **Leica** κυκλοφορεί στη Γερμανία και είναι η μηχανή που με την ποιότητά της και το μικρό της μέγεθος έδωσε στο φωτογράφο τη μεγαλύτερη ελευθερία κινήσεων μέχρι σήμερα.

<http://www.leica-academy.gr/various/leica.htm>

Η **Ermanox** είναι άλλη εξίσου αξιόλογη μηχανή, αγαπητή σε πολλούς φωτογράφους της εποχής αυτής, για το πολύ φωτεινό της φακό.



Το **1928** ακόμη μια ιστορική φωτογραφική μηχανή κυκλοφορεί στη Γερμανία, η **Rolleiflex**, που είναι φτιαγμένη από τους Frank και Heideke. Χρησιμοποιεί μεγαλύτερο φιλμ από τη **Leica**.

<http://www.dieselpunks.org/profiles/blogs/monday-camera-2-rolleiflex>

Το **1935** το πρώτο έγχρωμο, θετικό φιλμ για έγχρωμες διαφάνειες, το Kodachrome, από το εργαστήριο ερευνών του **Eastman** είναι πραγματικότητα χάρη στους **Λεοπόλδο Μείνς** και **Λεοπόλδο Γκοντόφσκι**. Επίσης την ίδια χρονιά έχουμε από τον **Λαπόρτ** το πρώτο ηλεκτρονικό φλας, η χρήση του οποίου θα γενικευθεί μετά το 1945.

Το **1940** η φωτογραφία μπαίνει στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης στη Νέα Υόρκη.

Το **1948** κυκλοφορεί η πρώτη **Polaroid**



<http://www.retiredcameras.com/polaroid.html>

Το **1948** ο Dennis Gabor διατυπώνει τη βασική θεωρία της **ολογραφίας**⁷.

Το **1959** έχουμε τις πρώτες φωτογραφίες της γης από δορυφόρο.

Το **1962** τραβήχτηκε η πρώτη φωτογραφία της γης από την σελήνη από τον **Τζων Γκλέν** και μάλιστα με μια απλή φτηνή φωτογραφική μηχανή. Από τότε μέχρι το 2000 έχουν τραβηχτεί πάνω από 300.000 φωτογραφίες από τους αστροναύτες .

Το **1997** βλέπουμε τις πρώτες ψηφιακές φωτογραφίες από τον Άρη.

⁷ Μέθοδος φωτογράφισης με τη βοήθεια ακτίνων λέιζερ, από την οποία προκύπτει ένα και μοναδικό φωτογραφικό είδωλο, που αναπαριστά το πρωτότυπο αντικείμενο τρισδιάστατα.

Κεφάλαιο 2 - Λειτουργίες

Μια φωτογραφία όμως δεν είναι τίποτε άλλο από μια ελεύθερη και προσωπική πρόταση ενός ανθρώπου, ο οποίος έκανε τη δική του επιλογή μπροστά στο σύνολο των πληροφοριών του κόσμου και μας έδωσε τη δική του άποψη πάνω στην πραγματικότητα που μας περιβάλλει (Ριβέλλης, 2006)

2.1. Ο Χρόνος

Ξεκινώντας να γράψω για το χρόνο και τη φωτογραφία και για την μεταξύ τους σχέση έρχεται στη σκέψη μου, ο στίχος του νομπελίστα ποιητή, Οδυσσέα Ελύτη «Κι ο χρόνος γλύπτης των ανθρώπων παράφορος» (στο ποίημα του «Η Μαρίνα των βράχων», που αναφέρεται στον έρωτα και το τέλος του⁸). Ο χρόνος, σε συνάρτηση με τη ζωή μας, είναι μια έννοια που αναφέρεται στην τριαδικότητα του παρελθόντος, του παρόντος, και του μέλλοντος, έχει αρχή – μέση – τέλος. Ξεκινά χωρίς να μας δίνει την αίσθηση του στίγματός του, του ίχνους του, της πορείας του και καταλήγει ως «παράφορος γλύπτης» που στόχος του είναι να λειάνει την επιφάνεια του, το υλικό του, εμάς.



Ο χρόνος μας ξεκινά με τη γέννηση μας. Αρχικά πέρα από τη μητέρα μας, το μαιευτήριο, το ιατρικό προσωπικό, μέσα στις επόμενες ώρες ή μέρες, ως νεογέννητα, θα αντικρίσουμε και μια φωτογραφική μηχανή, έτοιμη να χαρίσει στο φωτογράφο τις πρώτες μας φωτογραφίες. Μαζί με το πιστοποιητικό γέννησης η φωτογραφία, μας δίνει το πιστοποιητικό παρουσίας, «αυτό που βλέπω έχει πραγματικά υπάρξει», (Bart 2004). Είναι κάτι αμετάβλητο, είναι μια απόδειξη. Ο χρόνος έχει ήδη ξεκινήσει... Το σίγουρο είναι ότι ένα βρέφος δεν ασχολείται καθόλου

με την μετέπειτα αγωνία του για το πώς θα σταματήσει το χρόνο.

Με τις φωτογραφίες που έχουμε από μικρά παιδιά, έχουμε μια εικόνα του εαυτού μας στο παρελθόν που διαφορετικά δεν θα την είχαμε. Έχεις γνώση του πως ήσουν μωρό, τα χαρακτηριστικά σου που διαφορετικά θα αγνοούσες. Η φωτογραφία αποτελεί την κύρια απτή απόδειξη που βασίζεσαι για να γνωρίσεις το προσωπικό παρελθόν, τη σωματική εικόνα, πέρα από τις υποκειμενικές αφηγήσεις των οικείων.

Το επόμενο βήμα βρίσκει το βρέφος στο χώρο του, το δωμάτιο του, το σπίτι του.... με τους γονείς του να θέλουν να φωτογραφίσουν την κάθε του έκφραση.

Οι φωτογραφικές μηχανές συμβαδίζουν με την οικογενειακή ζωή. Το να μη φωτογραφίζει κανείς τα παιδιά του, ειδικά όταν είναι μικρά, είναι σημάδι αδιαφορίας

⁸ Βλ. Παράρτημα Α

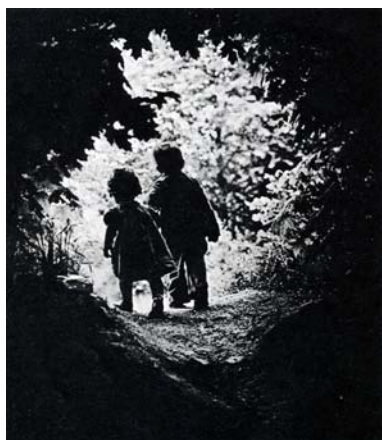
των γονέων, με τον ίδιο τρόπο που το να απέχει κανείς από τη σχολική φωτογραφία αποφοίτησης είναι χειρονομία νεανικής επαναστατικότητας. Μέσω των φωτογραφιών κάθε οικογένεια κατασκευάζει ένα πορτρέτο χρονικό του εαυτού της....καθώς οι φωτογραφίες βοηθούν τους ανθρώπους να αποκτήσουν ένα χώρο στον οποίο να είναι ασφαλείς, να «παγιδεύσουν» το χρόνο (Sontag 1993).

Ακολουθούν τα πρώτα γενέθλια συγγενείς – φίλοι, άλλα παιδάκια και τα πρώτα άλμπουμ να καταλαμβάνουν το χώρο τους στο σπίτι. Μάλιστα πλέον πέρα από τα άλμπουμ και τις κορνίζες έχουμε τις ψηφιακές φωτογραφίες στα κινητά, στους υπολογιστές, στα ipod ως αποτέλεσμα να βρίσκονται κάθε μέρα και στιγμή, δίπλα μας. Έρχεται η βάπτιση αν το παιδί είναι γόνος χριστιανών, όπου και εδώ οι φωτογραφίες σφραγίζουν όπως το μύρο τη συγκεκριμένη τελετή. Ακολουθεί ο παιδικός σταθμός, οι πρώτες εκδηλώσεις και κάπου εδώ θυμάμαι κάποιες ιστορίες που μου έχουν διηγηθεί, για τις γιαγιάδες που πρωτοβλέπουν τα εγγόνια τους και έχοντας συγκίνηση και αγωνία να δουν τα παιδιά των παιδιών τους να μεγαλώνουν εκφράζοντας καημό λένε να δούμε τα παιδιά μας να πάνε σχολείο, να δούμε να τελειώνουν το σχολείο, να πάνε στρατό αν είναι αγοράκια, να τους δούμε να παντρεύονται. Αν πιαστούμε από την τελευταία τελετή του γάμου, είναι σημαντικό να αναφέρουμε επίσης ότι οι φωτογραφίες στην συγκεκριμένη τελετή αποτελούν μέρος της τελετής. Μετά αν δεχτούμε την προαναφερόμενη πορεία ως φυσιολογική που μάλλον τείνει να είναι στερεοτυπική, έρχονται και οι απόγονοι και ξεκινά η πορεία από την αρχή.

Η φωτογραφία προσπαθεί να ξεγελάσει την αγωνία του ανθρώπου για το πώς θα «νικήσει» το χρόνο, γιατί «σταματά το χρόνο» (Ριβέλλης, 1991). Ο άνθρωπος κατά βάση πράττει και σκέπτεται σαν να είναι αθάνατος, προγραμματίζει συνέχεια χωρίς να υπολογίζει ότι ο χρόνος του είναι πεπερασμένος. Όλα αυτά όμως γίνονται για να προλάβει κανείς όλα αυτά που θεωρεί απαραίτητα, πριν μεταφερθεί όλη η άμμος της κλεψύδρας του χρόνου από την μια πλευρά στην άλλη. «Έτσι η φωτογραφία γίνεται ο καθρέπτης της αθανασίας, όπου ο άνθρωπος συλλαμβάνει κι αλλοτριώνεται από την εικόνα του ως δεδομένο της πραγματικότητας που ο ίδιος έχει επινοήσει, καταστρατηγώντας έτσι την έννοια του χρόνου. Κατοικεί διαρκώς στο παρόν» (Φ. Καγγελάρης).

Τέλος, η φωτογραφία συλλαμβάνει κάτι παροδικό ή και κάτι αιώνιο. Η δολοφονία του Τσε και οι βουνοκορφές των Άλπεων. Οι φωτογραφίες τεκμήρια μιας διάρκειας ή τεκμήρια μιας προσωρινότητας. 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 (Σταυρίδης 1997).



W. Eugene Smith: Ο περίπατος στον κήπο του παραδείσου (από το βιβλίο Φωτογραφία, του Πλάτωνα Ριβέλλη, εκδόσεις Φωτοχώρος 1991)

Υπάρχει τάση όταν αναφερόμαστε στο χρόνο να αναφερόμαστε στον παρελθοντικό χρόνο. Ίσως μια πρώτη προφανής ερμηνεία είναι ότι μπορούμε να τον ερμηνεύσουμε, να τον αναλύσουμε σε συνάρτηση με το παρόν και το μέλλον. Εξετάζοντας τον παρελθόντα χρόνο... προσεγγίζουμε την έννοια της νοσταλγίας... «της ψυχικής κατάστασης που συνοδεύει ενίοτε την αναπόληση του παρελθόντος και χαρακτηρίζεται από συναισθήματα θλίψης και μελαγχολίας κατά την ανάμνηση αγαπημένων προσώπων, ευχάριστων γεγονότων, καταστάσεων κλπ., ενώ συνδυάζεται και με επιθυμία για επάνοδο η επιστροφή τους» (Μπαμπινιώτης).

Η νοσταλγία είναι μια λέξη γλυκιά και πικρή ταυτόχρονα.

Οι φωτογραφίες προωθούν ενεργά την **νοσταλγία**: ένα άσχημο ή αλλόκοτο θέμα μπορεί να φανεί συγκινητικό επειδή έχει τιμηθεί με την προσοχή του φωτογράφου. (Σταυρίδης, 1997) «Ο χρόνος ή σκηνοθετείται σε εικονογραφημένες όψεις νοσταλγίας –οπτικοποιημένο μυθικό παρελθόν- ή απουσιάζει μόνιμα φυλακισμένος σε όψεις – εικόνες του μέλλοντος σαν και αυτό που υπόσχεται κάθε διαφήμιση». Η προηγούμενη φράση του Σταύρου Σταυρίδη συνοψίζει τη σχέση χρόνου – νοσταλγίας καθώς και τον τρόπο και την αξία που δίνει ο πρώτος στις εμπειρίες μας – στις στιγμές μας, καθιστώντας τες σημαντικές, αξέχαστες και βάσεις του οικοδομήματος της ζωής του καθενός μας.

2.2. Όλες οι φωτογραφίες είναι memento mori (Sontag)

Διαβάζοντας την Sontag (Αμερικανίδα συγγραφέα, λογοτέχνη και πολιτική ακτιβίστρια) στέκομαι στη φράση της «όλες οι φωτογραφίες είναι memento mori». Προβληματισμένη αντιλαμβάνομαι ότι δεν είχα συνδυάσει ποτέ τη φωτογραφία με το θάνατο. Γιατί απλά έχω συνδυάσει το θάνατο με την απώλεια κάποιου άλλου ανθρώπου και το πόνο – έλλειψη που περιβάλλει αυτή τη διαδικασία. Για μένα δεν είναι τίποτα άλλο, δεν χωράει σε φιλοσοφικές ούτε σε θεωρητικές συζητήσεις αυτή η έννοια. Θεωρούσα και θεωρώ ότι η φωτογραφία, μας καθιστά αθάνατους εξου και το ρήμα απαθανατίζω.



Olivia Arthur, Azerbaijan. Sumquait.

Γυναίκα πενθεί σε κηδεία, 2006

(από την ιστοσελίδα <http://www.magnumphotos.com>)

Διαβάζοντας την Sontag (Αμερικανίδα συγγραφέα, λογοτέχνη και πολιτική ακτιβίστρια) στέκομαι στη φράση της «όλες οι φωτογραφίες είναι memento mori». Προβληματισμένη αντιλαμβάνομαι ότι δεν είχα συνδυάσει ποτέ τη φωτογραφία με το θάνατο. Γιατί απλά έχω συνδυάσει το θάνατο με την απώλεια κάποιου άλλου ανθρώπου και το πόνο – έλλειψη που περιβάλλει αυτή τη διαδικασία. Για μένα δεν είναι τίποτα άλλο, δεν χωράει σε φιλοσοφικές ούτε σε θεωρητικές συζητήσεις αυτή η έννοια. Θεωρούσα και θεωρώ ότι η φωτογραφία, μας καθιστά αθάνατους εξου και το ρήμα απαθανατίζω.

Ακόμα, μας φέρνει φαινομενικά κοντά νεκρά αγαπημένα πρόσωπα, καθώς κάνουμε «τις γνωστές συνομιλίες» μπροστά στις φωτογραφίες και προσπαθούμε να καλύψουμε το κενό τους και να μην ξεχάσουμε την μορφή τους, τα χαρακτηριστικά τους. Όταν πεθαίνει κανείς στο σπίτι του υπάρχει τουλάχιστον μια φωτογραφία σε κορνίζα. Υπάρχει επίσης κατά την εξόδιο ακολουθία. Η φωτογραφία υπάρχει τέλος πάνω στην ταφόπλακα, δίπλα από το σταυρό, στο αριστερό συνήθως μέρος του.

Γενικότερα η λατινική φράση *memento mori* σημαίνει: «Θυμήσου ότι θα πεθάνεις» και παραπέμπει στη χριστιανική θρησκεία που θέλει να απομακρύνει τους πιστούς της από την προσκόλληση στα υλικά αγαθά και να τους στρέψει στον πνευματικό κόσμο. Υπενθυμίζουμε έτσι στους ανθρώπους τη δική τους θνητότητα και την τιμωρία που θα λάβουν εφόσον παραβιάσουν τους κανόνες της θρησκείας. Η Sontag με την φράση *memento mori* εννοεί ότι οι φωτογραφίες τεμαχίζουν την στιγμή, παγώνοντας το χρόνο που ήδη έχει τελειώσει, ήδη έχει πεθάνει. Δεν περιέχει καθόλου η ανάλυση της το στόχο της μεταθανάτιας ζωής. Όπως αναλύθηκε προηγουμένως, αναφέρεται στο θάνατο ως τέλος, ως τήξη του χρόνου.

Αρχικά είχε αναφερθεί ότι η φωτογραφία είναι πιστοποιητικό παρουσίας. Υπάρχει και η αντίθετη άποψη από τον Καγγελάρη, ο οποίος αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «.. η εικόνα όχι μόνον δεν είναι πιστοποιητικό, απόδειξη της πραγματικότητας, τεκμήριο ότι ήμουν εκεί, αλλά τουναντίον είναι πιστοποιητικό θανάτου, ληξιαρχική πράξη θανάτου της πραγματικότητας. Εικόνα είναι αυτό που λείπει» εννοώντας και παρομοιάζοντας την φωτογραφία σαν μια αυλαία θεατρική. Η εικόνα που βλέπουμε τελειώνει στις κουρτίνες της αυλαίας χωρίς να ξέρουμε ούτε να μπορούμε να δούμε τι γίνεται, τι συμβαίνει στο πίσω μέρος. Μας λείπει η πραγματικότητα της σκηνης και των παρασκηνίων.

Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι η φωτογράφιση είναι μια εγωιστική συμπεριφορά που διακατέχει το άνθρωπο, ο οποίος κάποιες φορές λειτουργεί κτητικά θέλοντας να δώσει υπόσταση σε μια στιγμή σε μια εικόνα, να γίνει ένα μ' αυτήν ακόμα και αν δεν του ανήκει. Η εικόνα εξυπηρετεί την ναρκισσιστική διάθεση του ανθρώπου και ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα είναι το φαινόμενο των ιστοσελίδων κοινωνικής δικτύωσης τύπου facebook, όπου κάποιες ομάδες ανθρώπων προβάλλουν επιλεκτικές φωτογραφίες του εαυτού τους σε άλλους, δημιουργώντας συγκεκριμένες εντυπώσεις. Κάποιοι χρήστες ανεβάζουν πολλές φωτογραφίες, εντυπωσιακές, των ξεχωριστών αλλά και καθημερινών στιγμών. Σκοπός να αρέσουν,

να προωθήσουν την θετική τους εικόνα να «κατασκευάσουν» μια εικόνα του εαυτού τους στους άλλους χρήστες.

Αποτυπώνουμε μια εικόνα, φωτογραφίζουμε κάτι/κάποιον-α για να μας μείνει, απαρνούμενοι έτσι το τέλος, άρα το θάνατο.

Η γοητεία την οποία ασκούν οι φωτογραφίες είναι μια υπόμνηση θανάτου και μια πρόκληση στο συναισθηματισμό. Οι φωτογραφίες μετατρέπουν το παρελθόν σε αντικείμενο στοργής (Ριβέλλης, 2006)

2.3. Η αμηχανία του φωτογραφιζόμενου και το στάδιο του καθρέφτη



Eve Arnold USA.

Marilyn Monroe κατά την διάρκεια του φιλμ

“The Misfits” 1960

(από την ιστοσελίδα <http://www.magnumphotos.com>)

Ο καθένας μας έχει διαφορετική σχέση με τη φωτογραφία. Υπάρχουν άνθρωποι που θέλουν κάθε στιγμή τους να απαθανατίζεται. Άλλοι την αποφεύγουν.

Πολλοί άνθρωποι είναι νευρικοί όταν πρόκειται να φωτογραφηθούν όχι γιατί φοβούνται όπως οι «πρωτόγονοί» μήπως «χάσουν την ψυχή τους» αλλά επειδή φοβούνται την «αποδοκιμασία» της φωτογραφικής μηχανής. Οι άνθρωποι επιζητούν την εξιδανικευμένη εικόνα, μια φωτογραφία στην οποία να δείχνουν τον καλύτερο εαυτό τους.

Νιώθουν επιτιμημένοι όταν η κάμερα δεν τους επιστρέφει μια εικόνα του εαυτού τους, στην οποία να δείχνουν πιο ελκυστικοί από ό,τι στην αλήθεια είναι. Ορισμένοι είναι αρκετά τυχεροί ώστε να έχουν φωτογένεια, που σημαίνει να δείχνουν καλύτεροι στις φωτογραφίες από ό,τι στην πραγματικότητα (Sontag 1993). Όταν βλέπουμε μια φωτογραφία μας είναι σαν να βλέπουμε τις εκφράσεις μας σε ένα καθρέπτη. Η διαφορά είναι ότι στον καθρέπτη μπορούμε να φτιάξουμε το ατίθασο μαλλί που μας ενοχλεί, αν είμαστε γυναίκες να βαφτούμε καλύτερα, ενώ για τη φωτογραφία θα πούμε στο φωτογράφο: Δεν μου είπες ότι δεν βγήκα «καλή» ή, αν το αντιληφθούμε μετά τη φωτογράφιση, θα του πούμε, βγάλε με και μια άλλη «καλύτερη» κτλ.

Εφόσον έγινε αναφορά σε καθρέπτες θα μπορούσε να ανατρέξει κάποιος στο γνωστό «καθρέπτη καθρεφτάκι μου πες μου ποια είναι η ωραιότερη από όλες». Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθούμε «στάδιο του καθρέφτη» όπως αυτό διατυπώθηκε από το γάλλο ψυχαναλυτή Jacques Lacan.

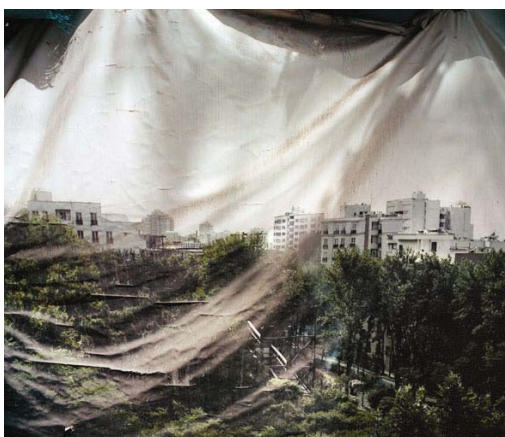
«Εκεί ο Lacan περιγράφει τη χαρά με την οποία το βρέφος των έξι μηνών που δεν έχει ακόμα κατακτήσει τη βάδιση, αντικρίζει την εικόνα του στον καθρέπτη και αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ως ενιαία ύπαρξη, το σώμα του ως ολότητα, πριν

ακόμα είναι σε θέση να βιώσει κινητικά τα όρια του εαυτού του. Ο Lacan συμπεραίνει, με αφορμή αυτό, ότι το υποκείμενο ταυτίζεται για πρώτη φορά με τον εαυτό του μέσω της εικόνας στον καθρέφτη. Αντιλαμβανόμαστε συνεπώς για πρώτη φορά τον εαυτό μας ως έναν άλλον απέναντι, τον άλλον του καθρέφτη. Ο εαυτός μας γίνεται αρχικά αντιληπτός ως αντανάκλαση. Επομένως, η οπτική εποπτεία προσφέρει στο υποκείμενο μια απατηλή αυτονομία, γιατί συγχρόνως είναι υπεύθυνη για την πρωταρχική του αλλοτρίωση, για το ότι ο εαυτός βιώνεται πρώτα ως εξωτερικότητα. Ωστόσο, δεν παύει να το προστατεύει από ιδιαίτερα αγχογόνες αισθήσεις, όπως αυτή του κατακερματισμού, που συνδέεται με τη φαντασίωση του διαμελισμένου σώματος. Για τον Lacan, το πάθος του ανθρώπου να δει, παρόν από τους αρχαίους μύθους ως τις σύγχρονες επιστημονικές ανακαλύψεις (βλ. μικροσκόπιο, τηλεσκόπιο, δυνατότητες απεικόνισης του εσωτερικού του σώματος στην ιατρική κ.λ.π) συνδέεται μ' αυτήν την πρωταρχική εικόνα του καθρέφτη» (Ατσαλάκη, 2008).

2.4. Αλήθεια και πραγματικότητα;

«Ερωτηθείς ο Ιησούς τι εστί αλήθεια, εσιώπησε».

Τι είναι πραγματικότητα; Ένα ερώτημα που μπορεί να απαντηθεί δύσκολα. Μας δίνει η φωτογραφία την πραγματικότητα; Γνωρίζοντας τη διαδικασία λήψης μιας φωτογραφίας είναι πεπεισμένος κανείς ότι αυτό που βλέπει είναι πραγματικό. Τώρα κατά πόσο είναι αλήθεια και κατά πόσο αληθοφάνεια, πάλι μπορεί να απαντηθεί επιμέρους. Ίσως θα μπορούσε να παρομοιασθεί με μια συνέντευξη και τον τρόπο που οι δημοσιογράφοι την κάνουν είδηση. Κάποια κομμάτια της συνέντευξης γίνονται τίτλοι, υπότιτλοι κτλ.



Η δόμηση είναι ιδιαίτερα έντονη.

Οι τιμές των ακινήτων ανεβαίνουν ραγδαία.

Αυτό είναι ένα project πολυτελών οικημάτων,
στα βόρεια του οικισμού. Τεχεράνη, Αύγουστος 2006

Πολλές φορές εξοργίζονται οι συνεντευξιαζόμενοι, γιατί μεταφέρεται αποσπασματικά ένα κομμάτι του λόγου τους, με αποτέλεσμα να αλλοιώνεται έτσι η γενική ιδέα... αλλά δεν παύει να τα έχει πει ο συνεντευξιαζόμενος αυτά τα λόγια. Έτσι και η φωτογραφία, μας μεταφέρει το μερικό, το αποσπασματικό, ένα κομμάτι της αλήθειας και όχι όλη.

Την αρχή για τις έννοιες της αλήθειας και της πραγματικότητας μπορούμε να την βρούμε στην σπηλιά του Πλάτωνα. Μέσα στο κείμενο της Πολιτείας του Πλάτωνα αναφέρεται το ιδανικό κράτος, που είναι θωρακισμένο από ανθρώπους με παιδεία, με ήθος, με αρετή. Στο κομμάτι που μας περιγράφει τους δεσμώτες στην σπηλιά μας μιλάει για το φως και το σκοτάδι, τις σκιές τα είδωλα και πώς μέσω της παιδείας φτάνει κανείς στην αλήθεια και το φως.

Η πραγματικότητα για τους δεσμώτες είναι οι σκιές και το σκοτάδι. Μεγαλώνουν αλυσοδοσμένοι, δεν μπορούν να κοιτάζουν ούτε δεξιά ούτε αριστερά. Μπορούν να δουν μόνο μπροστά τους τις αντανάκλασεις (που γίνονται με τη βοήθεια της φωτιάς που υπάρχει πίσω τους) των ανθρώπων που μεταφέρουν διάφορα αντικείμενα. Ακόμα και αν κάποιος τους ελευθερώσει από τα δεσμά τους και τη σπηλιά θα τους τύφλωνε το φως, ο ήλιος, η μη «πραγματικότητα» γι' αυτούς (Σκουτερόπουλος, 2002).

Η ανθρωπότητα λιμνάζει στη σπηλιά του Πλάτωνα διασκεδάζοντας ακόμα με απλές εικόνες της αλήθειας. Γιατί ένα είναι σίγουρο: υπάρχουν πολύ περισσότερες εικόνες ολόγυρα που αξιώνουν την προσοχή μας. Αυτή ακριβώς η απληστία του φωτογραφικού ματιού μεταβάλλει τους όρους περιορισμού της σπηλιάς του κόσμου μας. Διδάσκοντάς μας ένα νέο οπτικό κώδικα, οι φωτογραφίες μεταβάλλουν και μεγεθύνουν τη γνώμη μας για το τι αξίζει να βλέπουμε και τι έχουμε δικαίωμα να παρατηρούμε. Είναι μια γραμματική και, ακόμη πιο σημαντικό, μια ηθική της όρασης. Το πιο μεγαλόπρεπο αποτέλεσμα τελικά του φωτογραφικού εγχειρήματος είναι πως μας δίνει την εντύπωση ότι μπορούμε να χωρέσουμε ολόκληρο τον κόσμο στο κεφάλι μας- σαν μια ανθολογία από εικόνες (Sontag 1993).

2.5. Η Επένδυση

«Ο άνθρωπος υπάρχει μέσω της μνήμης του. Έξω από το νου μας, η μνήμη μας υπάρχει καταγεγραμμένη σε λόγια και σε εικόνες» (Ριβέλλης 2006)

Επενδύω σε ανθρώπους, επενδύω στη γνώση, επενδύω χρήματα σημαίνει ότι δίνω ένα κομμάτι του εαυτού μου έχοντας σκοπό να απολάβω κάποια οφέλη άμεσα ή έμμεσα, έχοντας και το ρίσκο της πιθανότητας να μην «κερδίσω» τίποτα.

Η επένδυση με την ψυχαναλυτική λειτουργία του όρου, δηλαδή την επιστράτευση της ψυχικής ενέργειας πάνω σ' ένα εξωτερικό ή εσωτερικό αντικείμενο, σε μια ιδέα, σε μια δραστηριότητα, σε ένα μέρος του σώματος (Bart 2004) καθιστά τον άνθρωπο ον, με επιθυμίες, στόχους και οράματα. Η επένδυση σχετίζεται άμεσα με τις εικόνες που έχουμε στο μυαλό μας,



Σάββας Λαζαρίδης,
Το σαλόνι της Sheharazad,
Τεχεράνη, Ιούνιος 2006.

Οι εικόνες υπάρχουν πάντα στη σκέψη μας. Επίμονα κάποιες φορές αναμασάμε τις αναμνήσεις μας, αλλά και εικόνες του μέλλοντος που θέλουμε να κατασκευάζουμε συνεχώς. Υπάρχουν σχεδόν σε κάθε σπίτι κάποιες αγαπημένες φωτογραφίες σε ιδιαίτερα σημεία, όπως σε τραπεζάκια με πολλές πολλές κορνίζες με κάθε μέλος της οικογένειας ξεχωριστά αλλά και σε συνδυασμό, άλλες στον τοίχο, άλλες στο πιάνο, άλλες σε πικάπ, άλλες ακόμα και στο πορτοφόλι μας.

Κάποιες φωτογραφίες όμως υπάρχει η τάση να θέλουμε να τις διατηρήσουμε, να τις προφυλάξουμε ως κομμάτι της ζωής μας.

Άλλοτε πάλι, όταν μας πληγώνει κάτι ή καλύτερα κάποιος/α, υπάρχει η γνωστή συνήθεια, ή μάλλον η διαδικασία καταστροφής συγκεκριμένων φωτογραφιών που αναπαριστούν ανθρώπους ή καταστάσεις που θέλουμε να σβήσουμε. Είναι μια μικρή ευχάριστη εκτόνωση, άλλοτε με νεύρα, άλλοτε με δάκρυα να σκίζονται ή να καίγονται ή απλά να πετιώνται οι προαναφερόμενες φωτογραφίες. Άρα έχουμε ανάγκη από μια φιλτραρισμένη, επιλεκτική και όχι αδιάσειστα πιστή μνήμη.

Ούτως ή άλλως η ακριβής αλήθεια δεν υπάρχει, υπάρχει η αλήθεια της στιγμής (Ριβέλης, 2006).

«Αν εκείνο που χαρακτηρίζει μια ψυχωσική διαδικασία - την τρέλα - είναι η αποκοπή από την κοινή πραγματικότητα που ζει ο καθένας με τον τρόπο του και η υποκατάστασή της από ένα οργανωμένο ή μη παραλήρημα, τότε, η κατάσταση αυτή σημαίνει μια ρήξη με το παρελθόν, μια απώλεια του παρελθόντος, δηλαδή, μια αποκοπή της ιστορικότητας του ατόμου. Να, λοιπόν, γιατί κάποια από τα άτομα αυτά σκίζουν όλες τις φωτογραφίες τους ενώ παράλληλα ψάχνουν εναγωνίως και επιμόνως την εικόνα τους, επί ώρες, στον καθρέφτη. Αλλά, μην πάμε τόσο μακριά: πόσοι, πρώην ερωτευμένοι δεν σκίζουν τις φωτογραφίες που τους θυμίζουν τη σχέση που είχαν; Ως, δηλαδή, η φωτογραφία να γίνεται το σημαίνον του Άλλου που υπήρχε, ο τόπος του Άλλου, το έσω τοπίο εκείνου που σκίζει. (Φώτης Καγγελάρης, Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΩΣ Ο ΤΟΠΟΣ ΤΟΥ ΑΛΛΟΥ)»

Κεφάλαιο 3

Πως η φωτογραφία λειτουργεί «αποδομητικά»

ως προς τα στερεότυπα

Στην φωτογραφία αποδίδεται χαρακτήρας ντοκουμέντου γιατί τη θεωρούμε ως την πλέον πιστή μέθοδο αναπαράστασης της κοινωνικής μας ζωής. Είναι ένα μέσο επικοινωνίας ικανό να υποστεί κάθε είδους χειραγωγήσεις, παρεμβάσεις και αλλοιώσεις. Ανατρέχοντας στην θεωρία των κοινωνικών αναπαραστάσεων μπορούμε να αναληφθούμε αρκετά γνωρίσματα του μέσου της φωτογραφίας. Η θεωρία των κοινωνικών αναπαραστάσεων αναπτύχθηκε από τον Serge Moscovici το 1976 και αναφέρει ότι οι αναπαραστάσεις είναι συστήματα αξιών, ιδέες και πρακτικές με διπλή λειτουργία. Εγκαθιστούν μια τάξη που επιτρέπει στα άτομα να προσανατολίζονται και να ελέγχουν το υλικό τους περιβάλλον και διευκολύνουν την επικοινωνία ανάμεσα σε μέλη μιας κοινότητας προμηθευοντάς τους ένα κώδικα περιγραφής και ταξινόμησης, διαφορετικών όψεων του κόσμου τους και της ατομικής και συλλογικής τους ιστορίας. Άρα οι κοινωνικές αναπαραστάσεις αποτελούνται από εννοιολογικά, εικονικά και ιδεολογικά στοιχεία. Μέσα από αυτά τα στοιχεία τα μέλη μιας κοινωνίας κατασκευάζουν την κοινωνική τους πραγματικότητα. (Κοκκινάκη 2006)

Η θεωρία των κοινωνικών αναπαραστάσεων αντί να θεωρεί ότι οι άνθρωποι απλώς αντιλαμβάνονται σωστά ή λανθασμένα τους κοινωνικούς τους κόσμους πραγματεύεται τους κόσμους ως κατασκευασμένους. Η κοινωνική αναπαράσταση είναι ένας μηχανισμός για την επίτευξη της κατασκευής αυτής. Δίνει τη δυνατότητα στον άνθρωπο να νοηματοδοτήσει κάτι που ίσως του είναι ανοίκειο και ταυτόχρονα τη δυνατότητα να το αξιολογήσει. Οι αναπαραστάσεις λειτουργούν σαν ένας χάρτης τον οποίο χρησιμοποιούμε για να κάνουμε ένα στοιχείο οικείο και συγκρίσιμο με ένα άλλο. Σύμφωνα με αυτές το άτομο είναι ενεργός δράστης της κοινωνίας. Το άτομο και η κοινωνία βιώνουν μια διαλεκτική σχέση. Για τον Moscovici, η σκέψη και η κατανόηση βασίζονται στη λειτουργία των κοινωνικών αναπαραστάσεων. Κάθε κοινωνική αναπαράσταση αποτελείται από ένα μείγμα εννοιών ή ιδεών και εικόνων που αφενός υπάρχουν στο μυαλό μας αφετέρου υπάρχουν στην κοινωνία και

επικοινωνούνται. Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις έχουν τη δική τους συγκεκριμένη δομή, είναι δομημένες γύρω από μια κεντρική εικόνα.

Η ανάπτυξη των κοινωνικών αναπαραστάσεων είναι μια συνεχής διαδικασία συνδιαλλαγής ανάμεσα στο κοινωνικό και το ατομικό. Αυτή η αλληλεπίδραση μεταμορφώνει την οποιαδήποτε πληροφορία και νέα γνώση σε αναπαράσταση.

Εάν μια κοινωνική αναπαράσταση υιοθετείται από μεγάλο αριθμό προσώπων και επιτρέπει στο άτομο να ερμηνεύει τον περιβάλλοντα κόσμο του, αυτή η ερμηνεία του κόσμου επιδρά πάνω στις πρακτικές του. Αφού έχει ακούσει μια κουβέντα να περιφέρεται μέσα στην κοινωνία, το άτομο τοποθετείται και παράγει την δική του άποψη. Εντάσσει στοιχεία που του φαίνονται ουσιώδη και σβήνει τις διαφορετικές γνώμες.

Αυτά τα χαρακτηριστικά είναι που κάνουν τις κοινωνικές αναπαραστάσεις τόσο σημαντικές διότι είναι τα κλειδιά που αποκωδικοποιούν και ελέγχουν την κοινωνική μας πραγματικότητα.

Για να ξεκινήσει κανείς να μιλά για το βαθμό της εμπλοκής του στερεοτύπου στη φωτογραφία πρέπει να ορίσει την έννοια του στερεοτύπου.

Ο όρος στερεότυπο αναφέρεται σε «διαδεδομένες {εντός μιας ομάδας} πεποιθήσεις για τα χαρακτηριστικά, συνήθως τα χαρακτηριστικά της προσωπικότητας, αλλά συχνά επίσης και τις συμπεριφορές μιας {άλλης} ομάδας ανθρώπων». Δηλαδή τα στερεότυπα «αφορούν τις γενικεύσεις που κάνουν τα μέλη μιας κοινωνικής ομάδας ως προς το πώς είναι και πώς συμπεριφέρονται τα μέλη μιας άλλης κοινωνικής ομάδας.» (Κοκκινάκη, 2006).

Σύμφωνα με τους Hogg & Vaughan (1998), η εκτενής διερεύνηση του περιεχομένου και της λειτουργίας των στερεοτύπων έχει οδηγήσει σε ορισμένα σαφή συμπεράσματα:

- Οι άνθρωποι χαρακτηρίζουν με αδικαιολόγητη ευκολία πολυμελείς ανθρώπινες ομάδες με βάση ελάχιστα γενικά χαρακτηριστικά.
- τα στερεότυπα αλλάζουν πολύ αργά και ως αποτέλεσμα ευρύτερων κοινωνικών, πολιτικών και οικονομικών αλλαγών.
- τα στερεότυπα σχηματίζονται σε πολύ μικρή ηλικία. Τα παιδιά έχουν στερεότυπα για κοινωνικές ομάδες πριν ακόμη γνωρίσουν κάποιο ή κάποια μέλη τους.

- Τα στερεότυπα ενισχύονται και γίνονται πιο αρνητικά όταν υπάρχει ένταση στις σχέσεις και σύγκρουση μεταξύ των ομάδων. Σε τέτοιες συνθήκες είναι πολύ δύσκολο να αλλάξουν.

Η διαπίστωση είναι ότι τα στερεότυπα αποτελούν μια μέθοδο απλοποίησης του κόσμου και σε κάποιο βαθμό όλοι τα χρησιμοποιούμε. Ο Allport (1954) περιέγραψε τα στερεότυπα ως το «νόμο της ελάχιστης προσπάθειας». Δεδομένου ότι έχουμε περιορισμένες δυνατότητες γνωστικής επεξεργασίας, τα στερεότυπα μπορεί να είναι χρήσιμα, ιδιαίτερα όταν βασίζονται σε άμεση εμπειρία, και είναι εν μέρει «έγκυρα», δεδομένου ότι αυτή η πληροφορία μπορεί να κατευθύνει με εποικοδομητικό τρόπο τις αποφάσεις και τη συμπεριφορά μας. Όταν όμως είναι ανυπόστατα και όταν επισκιάζουν τις διαφορές και τις ιδιαιτερότητες των μελών μιας ομάδας, τότε όχι μόνο δεν διευκολύνουν τις κοινωνικές συναλλαγές, αλλά διαστρεβλώνουν την κρίση μας και οδηγούν σε αδικίες και διακρίσεις.

Τα στερεότυπα αντικατοπτρίζουν κάποιες κοινές πεποιθήσεις των μελών μιας ομάδας ανθρώπων προς μια άλλη ομάδα ανθρώπων. Σε αυτό το σημείο τίθεται το ερώτημα κατά πόσο κάποιος που γνωρίζει ένα στερεότυπο αλλά δεν το ενστερνίζεται - υιοθετεί επηρεάζεται σε κάποιο βαθμό από αυτό ή όχι.

Οι αυτόματες διεργασίες πραγματοποιούνται ασυνείδητα, χωρίς την πρόθεση του ατόμου. Κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες τα στερεότυπα μπορεί να ενεργοποιηθούν αυτόματα, δηλαδή να ανακληθούν από τη μνήμη, «να περάσουν από το μυαλό» του ατόμου, χωρίς το ίδιο το άτομο να το επιδιώξει ή να το συνειδητοποιήσει.

Τα στερεότυπα αλλάζουν εν μέρει όταν τα άτομα εκτίθενται σε πληροφορίες που τα διαψεύδουν, σε πληροφορίες δηλαδή που έρχονται σε αντίθεση με τις στερεοτυπικές τους πεποιθήσεις για τα χαρακτηριστικά και τη συμπεριφορά των μελών μιας ομάδας. Οι διαδικασίες αλλαγής των στερεοτύπων δεν είναι απλές. Τα στερεότυπα δημιουργούν προσδοκίες και επηρεάζουν τον τρόπο με τον οποίο ερμηνεύουμε τις πληροφορίες, και μάλιστα έτσι ώστε να φαίνεται ότι οι πληροφορίες αυτές τα επιβεβαιώνουν. Η αλλαγή των στερεοτύπων εξαρτάται από τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονται οι μη επιβεβαιωτικές πληροφορίες. Πιο συγκεκριμένα έχουν προταθεί τρία μοντέλα αλλαγής των στερεοτύπων. (Κοκκινάκη 2006)

Το **λογιστικό μοντέλο**, σύμφωνα με το οποίο τα στερεότυπα αλλάζουν σταδιακά. Κάθε μια μη επιβεβαιωτική πληροφορία προκαλεί μια μικρή αλλαγή στο στερεότυπο, έτσι ώστε αθροιστικά να προκαλέσουν αλλαγή του στερεοτύπου. Πχ αν γνωρίσουμε γερμανούς που δεν είναι και πολύ οργανωμένοι....

Το **μοντέλο της μεταστροφής**, σύμφωνα με το οποίο τα στερεότυπα αλλάζουν ριζικά ως αποτέλεσμα μιας πολύ σημαντικής πληροφορίας η οποία τα διαψεύδει με δραματικό και ακραίο τρόπο. Αν π.χ. ένα Γερμανός είναι εντελώς ανοργάνωτος...

Το **μοντέλο των υποτύπων** σύμφωνα με το οποίο τα στερεότυπα αλλάζουν ή αμβλύνονται όταν οι πληροφορίες τα διαψεύδουν και οδηγούν στη δημιουργία υποτύπων, υποκατηγοριών εντός της ομάδας. Για παράδειγμα η στερεοτυπική πεποίθηση κάποιου ότι οι Γερμανοί είναι οργανωμένοι μπορεί να αμβλυνθεί αν εκτεθεί σε πληροφορίες που δείχνουν ότι ορισμένοι Γερμανοί (π.χ Βαυαροί) δεν είναι οργανωμένοι.

Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα μιας φωτογραφίας που εδραιώνει το στερεότυπο είναι η περίπτωση που αυτή ακολουθεί προπαγανδιστικές⁹ δομές και είναι στοχευμένη. Κραυγαλέα περίπτωση προπαγάνδας ιστορικά έχουμε στην περίπτωση της ναζιστικής Γερμανίας. Ο Γκέμπελς προσπαθεί να παρακινήσει το λαό να ανταποκριθεί στην πρόκληση να είναι όλοι ταγμένοι κάτω από ένα σκοπό, την νίκη του πολέμου. Αλλιώς υπάρχει έκπτωση αξιών και «εκφυλισμός» ιδεολογίας του έθνους.

Μέσα από τις φωτογραφίες των ολυμπιακών αγώνων του 1936 που παραθέτονται διαφαίνεται το πλήθος με το χαρακτηριστικό ναζιστικό χαιρετισμό να έχει χαρακτηριστικά στρατεύματος, δηλαδή αυστηρότητα, πειθαρχία, πίστη, καθώς επίσης και χαρακτηριστικά μάζας.

Ο Χίτλερ αναφέρει στο Mein Kampf ότι «η αντίληψη των μεγάλων μαζών είναι πολύ περιορισμένη, η εξυπνάδα τους μικρή, αλλά η δύναμη με την οποία ξεχνούν είναι μεγάλη. Συνεπώς όλη η αποτελεσματική προπαγάνδα πρέπει να περιορίζεται σε πολύ λίγα σημεία και να επιμένει σταθερά σε αυτά, μέχρι και το τελευταίο μέλος του να συνόλου κατανοήσει αυτό που θέλεις να κατανοήσει.»

⁹ “Η τέχνη της προπαγάνδας έγκειται στην κατανόηση των συναισθηματικών ιδεών του μεγάλου πλήθους (των μεγάλων μαζών), και στην εύρεση, μέσω μιας σωστής ψυχολογικά φόρμας, του τρόπου για την προσοχή και κατά συνέπεια, για την καρδιά των ευρύτερων μαζών.» Αδόλφος Χίτλερ, Mein Kampf.



<http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Holocaust/olympics.html>

Στην τελευταία φωτογραφία διακρίνουμε τον αθλητή SCHWARZMANN Alfred, ο οποίος εκτελεί το άθλημα του και στην αθλητική του στολή διαφαίνεται σε μεγάλες διαστάσεις το έμβλημα της ναζιστικής Γερμανίας.

Το μέγεθος και η θέση του εμβλήματος αποτελεί ένα τρανταχτό και επιτηδευμένο τρόπο προπαγάνδας.

Αν εξετάσουμε την άλλη πλευρά, όπου η φωτογραφία κινείται προς την κατεύθυνση της αποδόμησης του στερεοτύπου, μπορούμε να ανατρέξουμε στην δουλειά του Σάββα Λαζαρίδη (που θα αναλυθεί διεξοδικά στο επόμενο κεφάλαιο).



Στη συγκεκριμένη φωτογραφία, αν την δούμε χωρίς κάποια λεζάντα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι απεικονίζεται το σπίτι μιας ευρωπαϊάς κατοίκου, και μάλλον δεν θα πήγαινε το μυαλό μας στο γεγονός ότι βρίσκεται στην Τεχεράνη. Η λεζάντα της φωτογραφίας είναι η εξής: *η Ladan χτενίζεται στο σπίτι των γονιών της, για το γάμο της, Farmanieh, Téhéran, Ιούλιος 2008.*

Το συγκεκριμένο παράδειγμα μας βοηθάει να ξεφύγουμε από την εικόνα του στερεοτύπου, όπου θα περιμέναμε να δούμε κάποιες κυρίες με μπούργκα. Εικόνες δηλαδή που έχουμε από τα ΜΜΕ.

Άλλη μια φωτογραφία από την δουλειά του κ. Λαζαρίδη, μια αυλή ενός σπιτιού και μια BMW που το μόνο που μας προσδίδουν είναι η οικονομική επιφάνεια του ιδιοκτήτη και τίποτα περαιτέρω όπως ο τόπος καταγωγής.



Η λεζάντα πάλι μας προσδιορίζει ότι βρισκόμαστε στην Τεχεράνη

Ο Δρ Faridoon στο αίθριο της δευτερεύουσας κατοικίας του, Τεχεράνη, Μάιος 2007

Παράλληλα, βλέποντας το έργο της αμερικανίδας φωτογράφου Nan Goldin¹⁰, μπορεί να διακρίνει κάποιες στις εικόνες της τον τρόπο που πραγματεύεται ομάδες πληθυσμού που φέρουν «στίγμα», όπως είναι οι τραβεστί, ναρκομανείς, ομοφυλόφιλοι. Βγάζει φωτογραφίες τους φίλους της, τον εαυτό της και έχει ένα βλέμμα ίσως στοργικό απέναντί τους στις φωτογραφίες της. Φωτογραφίζει ανθρώπους που δεν κρύβουν το πονεμένο και εύθραυστο βλέμμα τους. Οι φωτογραφίες της καταγράφουν σκληρά και ειλικρινά την καθημερινότητά της στη Νέα Υόρκη, τη Βοστώνη και το Λονδίνο.

¹⁰ Η **Nan Goldin** γεννήθηκε στην Ουάσινγκτον και ξεκίνησε να φωτογραφίζει πολύ μικρή, μετά την αυτοκτονία της αδελφής της, για να διατηρήσει τις αναμνήσεις της. Έγινε γνωστή στις δεκαετίες του '70 και του '80, όταν μετακόμισε στη Νέα Υόρκη και ξεκίνησε τη σειρά φωτογραφιών με τους φίλους της και την "άγρια" ζωή τους. Τα έργα αυτά συμπεριλήφθηκαν στη γνωστή προβολή "The Ballad of Sexual Dependency". Από τα τέλη της δεκαετίας του '80 άρχισε να εκθέτει και εκτός της Αμερικής και συνέχισε να προκαλεί αίσθηση μέσα από τις αυτοπροσωπογραφίες της. Όσο οικεία και αν φαίνεται σήμερα η ρεαλιστική ματιά της **Nan Goldin**, υπήρξε η πρώτη που την ασπάστηκε δημιουργώντας μία ολόκληρη σχολή και πλέον θεωρείται από τις ηγετικές φωτογράφους της εποχής μας και ιδιαίτερος γνωστή στο ευρύ κοινό. Οι φωτογραφίες της μιλούν με έναν ιδιαίτερο τρόπο για σχέσεις, έρωτα, φιλία και συναισθήματα.



Clemens, Jens και ο Nicolas γελάνε στο Le Pulp. Παρίσι, 1999



η Shiohhan στο καθρέφτη μου



Ο Jabalowe με δυο φραγκόσουκα, Hotel II, Gabbiano, Chia, Sardenia, 2003

Οι φωτογραφίες της Nan Goldin δεν είναι επιτηδευμένες. Θέλει να μας δείξει την πραγματικότητα σε κάθε της εκφορά, θέλει να μας δείξει μέσα από τις αυθόρμητες λήψεις αλλά και μέσα από τις στημένες ότι δεν υπάρχει μια όψη στη ζωή. Δεν έχει σκοπό να αναδείξει τα κακώς κείμενα, έχει σκοπό να αναδείξει ένα κομμάτι από την ζωή της, που αυτό περιέχει τους φίλους τις που ποζάρουν χαμογελαστοί σε στιγμές χαλάρωσης, που είναι μελαγχολικοί, που τονίζουν την έκφυλή τους ταυτότητα. Δεν διστάζει να ποζάρει και η ίδια κάτω από την φωτογραφία της Merlin Monroe ντυμένη και βαμμένη ανάλογα, μιμούμενη έτσι ένα πρότυπο του σεξ και «αποκαθηλώνοντάς» το. Έχουμε και φωτογραφίες της που υπάρχουν τα παιδάκια των φίλων της, που παιχνιδίζουν μπροστά από το φακό της.



Nan Goldin



Η Nikki πετώντας, NYC, 2007



Ο Orlando και η Lily κάνουν μπαλέτο, Brooklyn, 2006

Κεφάλαιο 4

4.1. Η μεθοδολογία

Η μεθοδολογία που ακολουθείται για να απαντηθεί το ερώτημα που έχει τεθεί για το κατά πόσο η φωτογραφία αποδομεί ή ενδυναμώνει τα στερεότυπα και αν υπάρχει η δυνατότητα να ξεφύγει κανείς από το στερεότυπο είναι:

- A) η ανασκόπηση σχετικών θεωριών μέσω της βιβλιογραφίας.
- B) συνέντευξη από τον κ. Σάββα Λαζαρίδη έτσι ώστε μαζί με το θεωρητικό κείμενο να υπάρχει και η ματιά ενός καλλιτέχνη που ασχολείται χρόνια με τη φωτογραφία.
- Γ) χρήση οπτικού υλικού από την δουλειά του κ. Λαζαρίδη «**TEXEPANH: Sherman, Η ψυχρή πλαγιά**» με σκοπό την ανάδειξη της λειτουργίας του στερεοτύπου μέσα από το έργο του.

Επιπρόσθετα πρέπει να σημειωθεί ότι η δομή της συνέντευξης που ακολουθείται είναι η ελεύθερη, μη τυποποιημένη, της οποίας τα κύρια γνωρίσματα είναι ότι έχει την μορφή συζήτησης που κατευθύνεται από τον συνεντευκτή, αλλά με μεταβαλλόμενες ερωτήσεις που διαμορφώνονται ή προστίθενται κατά την διάρκεια της συνέντευξης. Σύμφωνα με την Κυριαζή «δεδομένου ότι η ποιοτική έρευνα συνήθως δεν αποσκοπεί στον έλεγχο μιας θεωρίας αλλά στην ανάδειξη της θεωρίας από τα δεδομένα, το ανοιχτό, μη τυποποιημένο ευέλικτο σχήμα της συνέντευξης είναι πιο κατάλληλο εφόσον δεν υπάρχουν συγκεκριμένες εμπειρικές υποθέσεις που προσδιορίζουν το περιεχόμενο των ερωτήσεων. Αντιθέτως, οι απαντήσεις του ερωτηματολογίου συμβάλλουν στη διαμόρφωση των ερωτήσεων που ακολουθούν, καθώς διαπλέκεται η διαδικασία συλλογής και ερμηνείας των δεδομένων» (Κυριαζή, 2005).

Παράλληλα το οπτικό υλικό μελετήθηκε με την ερευνητική μεθοδολογία της επεξηγηματικής μελέτης κατά περίπτωση (explanatory case study). Η περιπτωσιολογική μέθοδος περιλαμβάνει την σε βάθος εξέταση μέσα σε μια χρονική περίοδο, ενός συγκεκριμένου περιστατικού ή γεγονότος (στην παρούσα περίπτωση το έργο του Σ. Λαζαρίδη), και όχι την χρήση παραδειγμάτων και την αυστηρή τήρηση των κανόνων ενός μεθοδολογικού πρωτοκόλλου το οποίο θα απέβλεπε στην εξέταση ενός πλήθους μεταβλητών. Η μεθοδολογία αυτή παρέχει έναν συστηματικό τρόπο θέασης των γεγονότων, συλλογής δεδομένων, ανάλυσης πληροφοριών και

παρουσίασης αποτελεσμάτων. Με τον τρόπο αυτόν, μας δίνεται η ευκαιρία να κατανοήσουμε καλύτερα την αιτία που οδήγησε στην παράθεση των συγκεκριμένων φωτογραφιών από τον καλλιτέχνη.¹¹

¹¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Case_study

4.2. Συνέντευξη με το Φωτογράφο Σάββα Λαζαρίδη

Οι συνεντεύξεις αποτελούν μια ουσιαστική παρέμβαση πάνω σε θεωρητικές απόψεις – ιδέες γύρω από τη φωτογραφία. Στόχος μου πριν δω τον φωτογράφο ήταν να αναζητήσω το παρασκήνιο που κρύβεται πίσω από τη δημιουργία μιας φωτογραφίας. Θεωρώ ότι είμαστε μαθημένοι να βλέπουμε φωτογραφίες και γενικά εικόνες χωρίς να έχουμε το χρόνο να τις επεξεργαστούμε και να δούμε τι θέλουν να μας πουν, ποιο είναι το μήνυμά τους. Ο καταιγισμός εικόνων μπροστά στα μάτια μας ενίοτε αμβλύνει την κρίση και ηθελημένα ή μη περνάμε στην επόμενη εικόνα που κάποιες φορές θέλει να σοκάρει, άλλες δεν τα καταφέρνει και άλλες προσπαθεί να μας κρατήσει σ' ένα επίπεδο αδράνειας. Το αρχικό ερώτημα ήταν αν η φωτογραφία αποδομεί ή ενδυναμώνει τα στερεότυπα. Η υπόθεσή μου, που αναζήτησα διάψευση ή επαλήθευση, είναι ότι η φωτογραφία ως μορφή τέχνης μπορεί δυνητικά να συμβάλει στην αποδόμηση της στερεοτυπικής μορφής σκέψης.

Συζητώντας με τον Σάββα Λαζαρίδη

Επιλέγω τον κ. Σάββα Λαζαρίδη γιατί η τελευταία του δουλειά έχει να κάνει με το Ιράν και ενημερώνομαι για αυτή μέσω μιας διάλεξης. Αρχικά η λέξη μόνο «Ιράν» μου φέρνει στο μυαλό μόνο στερεοτυπικές αντιλήψεις και θέλω να δω πώς έχει αντιμετωπίσει ο συγκεκριμένος φωτογράφος αυτό το θέμα. Γενικότερα πρέπει να σημειωθεί ότι το Ιράν, η Ανατολή δηλαδή ως έννοια, φέρει την κατασκευή των δυτικών ως κάτι εξ' αρχής «εξωτικό». Ο διαχωρισμός και μόνο αυτός είναι άξιος μελέτης ως προς την «δεδομένη» κατάσταση του δίπολου Δύση – Ανατολή.

Η δουλειά του κ. Λαζαρίδη φέρει το όνομα «**TEXEPANH: Sherman, Η ψυχρή πλαγιά**». Η περίληψη του συγκεκριμένου έργου παρατίθεται στις παρακάτω παραγράφους:

«Το 1979, τη χρονιά της ισλαμικής επανάστασης, η μεγαλύτερη λεωφόρος της Τεχεράνης μετονομάστηκε σε Valy-y-Asr, που σημαίνει «Κύριος του Χρόνου». Αυτό είναι ένα πολύ κατάλληλο όνομα (παραβλέποντας οποιαδήποτε θρησκευτική συνδήλωση) καθώς από το 1870, η πρόοδος αυτού του δρόμου από νότο προς βορρά, έχει υπαγορεύσει το χρόνο στην ανάπτυξη της πρωτεύουσας του Ιράν. Στο βαθμό,

που στη διάρκεια του επόμενου αιώνα (20^ο αιώνα), η αστικοποίηση άγγιξε και ενσωμάτωσε τα χωριά Vanak και Shemiran κοντά στις πλαγιές των όρων Alborz.

Σταδιακά, οι οικογένειες της μεγαλοαστικής τάξης της Τεχεράνης άρχισαν να εγκαθίστανται στην περιοχή σε αναζήτηση ενός καλύτερου περιβάλλοντος. Σήμερα, αυτό το προνομιούχο μέρος της πόλης είναι το τέλειο μέρος για να παρατηρήσει κάποιος τις ιδιαίτερες και σύνθετες δυνάμεις που χαρακτηρίζουν τη σύγχρονη ιρανική κοινωνία. Όχι σημάδια του δυτικού τρόπου ζωής, ούτε εκείνων των οπισθοδρομικών ιρανικών αρχών, αλλά εκείνων που δείχνουν προς την ανάπτυξη μιας μητρόπολης του 21^ο αιώνα και την απaráμιλλη ικανότητά της να προσαρμόζεται. Ένα από τα πολλά παραδείγματα: ένα πλήθος από πισίνες που κάποτε θεωρούνταν σημεία συνάντησης έχουν εγκαταλειφθεί καθώς θεωρούνταν ύποπτες από τους θρησκευτικούς φονταμενταλιστές.

Ωστόσο, η κατασκευή πολλών πάρκων και κήπων για λόγους δημόσιας υγείας έδωσε στους νέους ανθρώπους (ηλικιακή ομάδα που πλειοψηφεί σήμερα στο Ιράν) μια δυνατότητα να συναντηθούν και να κοινωνικοποιηθούν. Η δημιουργία δημόσιων χώρων απαραίτητων για την ανάπτυξη κάθε πόλης (πολιτιστικά κέντρα, αθλητικά κέντρα, καταστήματα) ενθάρρυνε την ανάδυση μιας μέσης αστικής τάξης πιο κοσμικής και πιο ατομιστικής φύσης, εισάγοντας ένα καινούριο υποκείμενο στην κοινωνική ζωή του Ιράν: τον αστό» (Λαζαρίδης, 2006)

A. Το δημόσιο και το ιδιωτικό

Το πρώτο μου ερώτημα βλέποντας τις φωτογραφίες από το Ιράν ήταν κατά πόσο είναι εύκολο να τραβήξει κανείς φωτογραφίες που έχουν ιδιωτικά στοιχεία.

Ο κ. Λαζαρίδης μου εξηγεί ότι έχοντας περάσει το χρονικό διάστημα των τριών ετών στο Ιράν εξοικειώθηκε και εκείνος με το περιβάλλον και τους ανθρώπους, με αποτέλεσμα να μπορεί να τραβήξει φωτογραφίες με Ιρανούς και Ιρανές στα σπίτια τους.

Η συγκεκριμένη ερώτηση εγείρει την συζήτηση γύρω από το ιδιωτικό και το δημόσιο. Δυο έννοιες που δεν έχουν σαφή όρια, το ιδιωτικό μπλέκεται πολλές φορές στην σφαίρα του δημόσιου και το αντίστοιχο. Η ταυτότητα του κάθε ανθρώπου που τον καθιστά μοναδικό έχει και τα κοινωνικά στοιχεία του πλαισίου που ζει και αναπτύσσεται. Ο καθένας μας βρίσκεται μπροστά στο «δημόσιο» όπως αυτό

εκφέρεται μέσα από ένα πλήθος επικοινωνιακών χώρων και καλείται παράλληλα μέσα από την ιδιωτική σφαίρα να κρατήσει σε απόσταση τους άλλους. Αδιαμφισβήτητα δεν μπορεί να καταλάβει κανείς μόνο μέσα από τον κοινωνικό χώρο που κινείται ένα άτομο- χωρίς να εξετάσει όσο το δυνατόν την ιδιωτική του σφαίρα- την κοινωνική του πλατφόρμα. Πέρα από το ουσιώδες της επικοινωνίας των ανθρώπων σημασία έχει και η εξέταση των δρώντων σε αυτήν υποκειμένων. (Auge 1999: 136)

Υπάρχει ένα συμβόλαιο μεταξύ φωτογράφου και υποκειμένου πολύ διαφορετικό από άλλους τύπους φωτογραφίας. Οι ιδιωτικές φωτογραφίες τραβιούνται για να απεικονίσουν το υποκείμενο ή το σύνολο στο οποίο ανήκει όπως αυτό θα επιθυμούσε να φαίνεται..... Οι προσωπικές μας φωτογραφίες, τις οποίες κρατάμε για τον εαυτό μας, έχουν αξία για μας όχι τόσο για την ποιότητά τους αλλά για το θέμα τους και για το ρόλο που παίζουν στο να επιβεβαιώνουν την ταυτότητα και την ιστορία των κατόχων τους.

«Τώρα το ιδιωτικό τι σκιαγραφεί; Είναι μια μικρογραφία της ευρύτερης κοινωνίας του Ιράν, δηλαδή θεωρώ ότι σε μια κοινωνία όταν φωτογραφήσεις ένα άτομο με την έννοια της μοναδικότητας, της ιδιωτικότητας, που αντιπροσωπεύει μια ευρύτερη κοινότητα, είναι σαν να φωτογραφίζεις την ίδια την κοινότητα»

B. Η φωτογραφία ως μέσο «προπαγάνδας»

Στην ερώτηση κατά πόσο η φωτογραφία μπορεί να λειτουργήσει καταγγελτικά ο κ. Λαζαρίδης απαντά « Όχι, εγώ διαφωνώ με αυτήν την άποψη, διαφωνώ κάθετα με τον καταγγελτισμό οποιασδήποτε μορφής είτε είναι φωτογραφία, είτε κείμενο. Γενικά σαν άνθρωπος σαν στάση ζωής διαφοροποιούμαι πλήρως με τον καταγγελτισμό.

Κατά δεύτερον θεωρώ ότι η φωτογραφία που έχει ως μόνο σκοπό να καταγγείλει, δεν είναι φωτογραφία, δεν είναι τέχνη».

Η συζήτηση καταλήγει στο φαινόμενο του photo - manipulation και την επεξεργασία των φωτογραφιών που αλλοιώνει την ιστορία και το νόημα της φωτογραφίας.

«Μια φωτογραφία που φτιάχνεται μόνο για να καταγγείλει, τη δουλεύουμε με το Photoshop, ξεκινάμε από την εποχή που υπήρχε η φωτογραφία με το Στάλιν, το Λένιν και τον Τρότσκι, φεύγει ο Λένιν, φεύγει ο Στάλιν μένει μόνος ο Τρότσκι. Κάθε πέντε

χρόνια άλλαξε η φωτογραφία, γιατί τη ρετουσάρανε και φτάνουμε μέχρι την τελευταία δουλειά με τη Χαμάς και το Ισραήλ όπου ένας φωτογράφος του Reuter, άρχισε να δουλεύει στο Photoshop τις βόμβες, να τους βάζει παραπάνω καπνό παραπάνω φωτιά παραπάνω ιστορία μέχρι που τον αντιλήφθηκαν ότι οι φωτογραφίες ήταν φτιαχτές μόνο και μόνο για να καταγγείλει ένα γεγονός. Άρα αυτό που θέλω να πω είναι ότι ο καταγγελτισμός δεν πρέπει να είναι στο οπλοστάσιο, ας το πούμε έτσι, ενός φωτογράφου.»

Ψάχνοντας την ιστορία αυτού του φαινομένου διαπιστώνω ότι από το 1917 ένα δείγμα των παραποιημένων φωτογραφιών υπάρχει παρακάτω.

Ακολουθούν αλλοιωμένες φωτογραφίες της Σοβιετικής Ένωσης (πηγή Ρεπορταζ Χωρίς Σύνορα Στέλιου Κούλογλου)



Πετρούπολη 1917, η επιγραφή λέει:
ρολόγια χρυσός – ασήμι



Η επιγραφή μετατρέπεται στο πολιτικά ορθό
σύνθημα: πάλεψε για τα δικαιώματά σου



1920, ο Λένιν μιλά στο λαό του, δίπλα του
Τρότσκι και Καμένεφ



Μετά το θάνατο του Λένιν, οι Τρότσκι και
Καμένεφ πέφτουν σε δυσμένεια και το 1927
αναπληρώνονται από σκαλοπάτια



1920, ο Λένιν και η γυναίκα του ποζάρουν
με πλούσιους αγρότες και παιδιά



1939, αγρότες και παιδιά έχουν σβηστεί



1920, ο Λένιν και ο συγγραφέας Μαξίμ Γκόργκι
και σύνεδροι κομμουνιστικής διεθνούς



Το 1928 μένει μόνο
ο Λένιν και ο Γκόργκι



Ο Στάλιν είχε ιδιαίτερη αγάπη στην τεχνική παραποίησης φωτογραφιών. Όποιον διέγραφε από το κόμμα, τον αφαιρούσε και από τις φωτογραφίες. Στην συγκεκριμένη φωτογραφία του 1926 (πρώτο καρέ) βλέπουμε τέσσερις άνδρες, το 1940 φεύγει αρχικά ο πρώτος από αριστερά μετά ο πρώτος από δεξιά και καταλήγει το 1949 μόνος του ο Στάλιν.



1934, ο Στάλιν με μέλη της κεντρικής επιτροπής σε συνέδριο του κόμματος.



Ο Αλμπερτ Γενουκιτσε, πρώτος αριστερά στην προηγούμενη φωτογραφία, διαγράφεται από την κεντρική επιτροπή και από την φωτογραφία.



Το 1938 οι Kliment Voroshilov, Vyacheslav Molotov, Stalin and Nikolai Yezhov στα παράλια του Moskwa-Wolga-Channel.



Μετά την καταδίκη και την εκτέλεση του Yezhov, αυτόματα εξαφανίζεται και από την εικόνα.

Η Photo manipulation¹² μπορεί να συνίσταται από «αθώες» και ανεπαίσθητες αλλαγές στην ισορροπία του χρώματος μέχρι μια ενδεχόμενη υπέρθεση ενός κεφαλιού πάνω σε ένα διαφορετικό σώμα. Η εικόνα που προκύπτει μπορεί να έχει μικρή ή και καμία ομοιότητα με την φωτογραφία από την οποία προήλθε.

Γ. Η φωτογραφία και το στερεότυπο

Ο κ. Λαζαρίδης μιλώντας για το στόχο του συγκεκριμένου project αναφέρει πως «εμένα αυτό που με ενδιέφερε είναι η banalization (η τυποποίηση, το φίλτρο της αποστασιοποίησης) της εικόνας να το πω έτσι, αυτή η πλευρά του Ιράν είναι έτσι, δεν υπάρχει καμία διαφορά μεταξύ Βόρειας Τεχεράνης, Ρώμης και Αθήνας, οι άνθρωποι κάνουν τις δουλειές τους... Δεν υπάρχει κάτι το μοναδικό, το exceptionnel στη δουλειά αυτή».

Παράλληλα, στην ερώτηση τι είναι για εκείνον το στερεότυπο απαντά «Δεν μπορώ να το ορίσω, είναι θέμα παιδείας, το πώς ο καθένας ορίζει τη ζωή του. Δεν μπορώ να πω ότι είναι αυτό ή δεν είναι. Για παράδειγμα ένας φίλος μου έστειλε μια φωτογραφία από το Ιράν από μια πισίνα που κάνουν μπάνιο γυμνόστηθες ωραιότατες γυναίκες, και τις φωτογραφίζουν κάτι νεαροί από το απέναντι κτήριο. Αν βλέπαμε αυτή τη

¹² http://en.wikipedia.org/wiki/Photo_manipulation

φωτογραφία χωρίς λεζάντα θα λέγαμε σιγά το θέμα, αυτό είναι το στερεότυπο που λέμε ότι στο Ιράν αυτό γίνεται έτσι ή γίνεται αλλιώς.»

Δ. Η φωτογραφία και το σύμβολο

Σύμφωνα με τον ορισμό του Williamson «ένα σύμβολο είναι πολύ απλό όπως ένα πράγμα το οποίο έχει ένα συγκεκριμένο νόημα για ένα άτομο ή ένα σύνολο ανθρώπων. Δεν είναι ούτε το αντικείμενο ούτε το νόημα αυτού μόνο ξεχωριστά, αλλά και τα δύο μαζί. Το σύμβολο απαρτίζεται από τον συμβολιστή (φερόμενο), το υλικό αντικείμενου και τον συμβολιζόμενο.» (Wells 2007)

«Δηλαδή το σύμβολο για μένα της σχέσης ανδρών και γυναικών και των συναισθημάτων τους, των σχέσεών τους ήταν όλα γύρω από μια πισίνα, εκεί όπου συναντιόμαστε οι άνδρες, οι γυναίκες, τα παιδιά. Όταν ήρθε η επανάσταση όλα αυτά καταργήθηκαν, στις πισίνες πήγαιναν μια συγκεκριμένη στιγμή οι άνδρες και άλλη στιγμή οι γυναίκες, οπότε χάνεται η κοινωνικότητα. Για μένα αυτό είναι το σύμβολο, που ήταν και η ραχοκοκαλιά της δουλειάς, γι' αυτό δεν έπαιξα πολύ με τις μαντίλες γιατί το θεώρησα πρώτου επιπέδου, αυτό που για μένα έχει σημασία είναι να δείξω όχι κάτι στο πρόσωπο, αλλά τις σχέσεις, πού γίνονται οι σχέσεις, ποιά είναι τα μέρη.»

Ε. Η αποδόμηση

Βασικό χαρακτηριστικό της διαδικασίας αποδόμησης του στερεοτύπου είναι η σχετικοποίηση των γεγονότων, βιωμάτων, δηλαδή για να μπορέσει κανείς να δει πέρα από το στερεότυπο «πρέπει» να δει το αντίθετο του.

«Εφόσον έχουμε τόσα κοινά πράγματα, προς τι όλη αυτή η διαφοροποίηση, τα σύνορα. Ακούγονται βέβαια ρομαντικά όλα αυτά, αλλά δεν είναι τόσο η ρομαντικότητα όσο η ερώτηση: δε με δυσκόλεψε το Ιράν σαν μια χώρα που το πολίτευμα είναι ιδιαίτερα στρατιωτικό, καταπιεστικό, δε θα έλεγα δικτατορικό, αλλά θα έλεγα ότι αγγίζει και τα όρια του δικτατορικού. Είναι ένα πολύ δύσκολο πολίτευμα, μέσα από αυτό όμως βρίσκεις πράγματα που μοιάζουν πάρα πολύ, είχε τους φόβους του, δεν θέλω να αναφερθώ σε αυτό, κατά τα άλλα ένοιωθες πολύ άνετα σε μια τέτοια χώρα»

«Τις πρώτες μέρες, σου έρχεται το αυτονόητο, το στερεότυπο (οι γυναίκες που είναι καλυμμένες κτλ). Μετά αυτά περνάνε και ψάχνεις να βρεις τα σύμβολα που για μένα ήταν οι πισίνες»

«Ένα στερεότυπο νομίζω ότι αποδομείται όχι χάρη στη φωτογραφία, αλλά χάρη στην πληροφορία. Αν η πληροφορία που φέρει μια φωτογραφία είναι διαφορετική από αυτή που μας έχουν δώσει να καταλάβουμε ότι είναι, θέτει αμφιβολίες όπως η φωτογραφία με την BMW που μπορείς να την βρεις στο Ιράν και στη Ρώμη, τότε ναι, αποδομείται το στερεότυπο. Γιατί ένα στερεότυπο αποδομείται όχι όταν λες ότι είναι στερεότυπο, αλλά δείχνοντας κάτι άλλο».

Επιπρόσθετα θέλοντας να συζητήσω τον προβληματισμό μου, που αναφέρεται στο κατά πόσο τελικά υφίσταται η έννοια της αποδόμησης των στερεοτύπων ή είναι ένα φαύλος κύκλος εγκατάλειψης κάποιων στάσεων και υιοθέτησης καινούργιων ρωτώ τον κ. Λαζαρίδη αν ακολουθώντας αυτή τη πορεία θεωρεί ότι αποδομούνται τα στερεότυπα ή δημιουργούνται καινούργια.

«Θεωρώ ότι αποδομούνται γιατί στερεότυπο σημαίνει ταυτότητα, έχεις μια ταμπέλα μια ετικέτα, όταν αποδομείς αυτό το πράγμα σημαίνει ότι μπορείς να βγάλεις αυτή τη ταμπέλα, την ταυτότητα χωρίς να σημαίνει ότι χάνει την ουσία του. Θεωρώ ότι σε αυτή τη δουλειά έχω ψάξει πιο πολύ αποδομώντας αυτή την ταυτότητα η οποία νομίζω είναι πιο ευκαιριακή. Νομίζω ότι η αποδόμηση βοηθάει πολύ στην φωτογραφία, με λίγα να πούμε πολλά, πέρα από την αισθητική πλευρά που έχει η φωτογραφία και η ζωγραφική, οι φωτογραφίες διαπραγματεύονται πράγματα. Δηλαδή αν δεις τις φωτογραφίες με τις πισινές και γράψεις και δυο λόγια ότι είναι εγκαταλειμμένες γιατί έχει αυτή την απαγόρευση να συνευρίσκονται γυναίκες και άνδρες με μαγιά δίνεις ένα χαρακτηριστικό για την σύγχρονη ιρανική κοινωνία.»

Το αρχικό κίνητρο για να μελετήσω την συγκεκριμένη δουλειά του κ. Λαζαρίδη ήταν (όπως έχει ήδη αναφερθεί στην εισαγωγή του κεφαλαίου) η εικόνα που έχουμε για τον κόσμο του Ιράν – της Ανατολής- γι' αυτό τον «άλλο» κόσμο, τον «διαφορετικό». Περαιτώνοντας αυτή τη μελέτη, διαβάζοντας τον Marc Auge, αντιλαμβάνομαι ότι η έννοια του «κόσμου» δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί στον ενικό. Ίσως είναι δόκιμο ν' αναφερόμαστε στους κόσμους και όχι στον κόσμο διότι οι κόσμοι περιστοιχίζονται και προσδιορίζονται από την ύπαρξη των άλλων που επικοινωνούν και διαθέτουν

κάποιες εικόνες, που ίσως είναι παραποιημένες, διαστρεβλωμένες, κατασκευασμένες
αλλά αδιαμφισβήτητα προσδιορίζουν την ύπαρξη των άλλων κόσμων.

(Auge 1999: 129)

Κεφάλαιο 5 - Συμπεράσματα

Φτάνοντας στο τέλος της παρούσας έρευνα καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι δεν μπορεί κανείς να ξεφύγει από στερεοτυπικές δομές και αντιλήψεις. Μέσα σε ένα πολιτιστικό πλαίσιο ανάπτυξης από πολύ μικρή ηλικία εισχωρούν τα στερεότυπα στον τρόπο σκέψης μας. Αυτό γίνεται για να μπορέσουμε να δώσουμε ερμηνεία στα γεγονότα και να καταλάβουμε τους συνανθρώπους μας. Είναι αδύνατο να μελετηθεί η εικόνα χωρίς να λειτουργήσει μια σειρά από αισθητικούς και πολιτισμικούς κώδικες. Μπορεί όμως κανείς να επερωτήσει τις διαδικασίες που ενεργοποιούν τα στερεότυπα και να είναι πιο ανοιχτός στην επικοινωνία και στη συνύπαρξη με τους συνανθρώπους του.

Μέσα από τη συζήτηση με το φωτογράφο κ. Λαζαρίδη που προσπαθεί να ακολουθήσει το μονοπάτι μιας «ανορθόδοξης», για τα στερεοτυπικά δυτικά δεδομένα, οπτικής όσον αφορά ένα λαό όπως το Ιράν, διαπιστώνω από τα λεγόμενά του ότι έκανε αρκετά ταξίδια στον τόπο της δουλειάς του για να καταφέρει να δει πέρα από τις κλασικές εικόνες που έχουμε όλοι στο μυαλό μας. Χρειάστηκε να μελετήσει βιβλία, να ζήσει μαζί με τους Ιρανούς για να έχει μια όσο το δυνατό πιο καλή εικόνα που θα άνοιγε ρωγμές στον αρχικό τοίχο που θέτει στο μυαλό μας το στερεότυπο χωρίς να μπορούμε να το ελέγξουμε τόσο.

Στη δουλειά του κ. Λαζαρίδη διαφαίνεται η προσπάθεια που πρέπει να καταβάλει κανείς για να δει πέρα από ένα συγκεκριμένο πλαίσιο. Αυτή η προσπάθεια έχει να κάνει με τη γνώση, τα βιώματα και την συναναστροφή με το συγκεκριμένο λαό. Χωρίς βέβαια να μπορεί να ξεχάσει κανείς τις προσωπικές του καταβολές και το δικό του υπόβαθρο που κατευθύνει το βλέμμα του και συγκροτεί το «φαντασιακό» του.

Βιβλιογραφία

Auge, M. (1999). *Για μια ανθρωπολογία των σύγχρονων κόσμων*. Αλεξάνδρεια.

Ατσαλάκη, Α (2008), Σημειώσεις από το μάθημα «*Σώμα της Τέχνης – Τέχνη του Σώματος*», ΠΜΣ Ψυχολογία και ΜΜΕ, Παντείο πανεπιστήμιο.

Γιανναρά, Ε. (2003). *Φωτογραφία: «Από τον Αριστοτέλη στη Natasha»*
Σύντομη αναδρομή στην τέχνη και τεχνικές της φωτογραφίας

Jeffrey, I. (1997). *Φωτογραφία, συνοπτική ιστορία*. Εκδόσεις φωτογράφος

Κυριαζή, Ν. (2005). *Η Κοινωνιολογική έρευνα*. Αθήνα: Ελληνικά γράμματα,
Η' έκδοση.

Κοκκινάκη, Φ. (2006). *Κοινωνική ψυχολογία – εισαγωγή στη μελέτη της κοινωνικής συμπεριφοράς*. Αθήνα: τυπωθήτω

Μπάρτ, Ρ. (2004). *Ο φωτεινός θάλαμος*. Αθήνα: Ράππας

Ριβέλλης, Π. (1991). *Μονόλογος για την φωτογραφία*. Εκδόσεις Φωτοχώρος (Γ' Έκδοση).

Ριβέλλης, Π. (2006). *50 φωτογραφίες, 50 κείμενα*. Αθήνα: Φωτοχώρος

Σαμπανίκου, Ε. (2003). *Φωτογραφία και Ζωγραφική, 19^{ος} -2^{ος} αιώνας*. Αθήνα:
Τυποθήτω

Σκουτερόπουλος, Ν. (2002). *Πλάτων Πολιτεία*. Αθήνα: Πόλις

Σταυρίδης, Σ. (1997). *Φωτογραφία και Χωροποίηση του Χρόνου*. Ουτοπία τεύχος
27 Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1997

Sontag, S. (1993). *Περί φωτογραφίας*. Αθήνα: Φωτογράφος

Welch, D (1995). *The third reich, politics and propaganda*. Routledge. London and New York

Wells, L. (2007). *Εισαγωγή στην φωτογραφία*. Αθήνα: Πλέθρον

Οπτικοακουστικό Υλικό

Κούλογλου Στέλιος, *Ψεύτικες εικόνες* – σκηνοθεσία Πάνος Κέκας 2007. (3 DVD, ντοκιμαντέρ της εκπομπής ρεπορτάζ χωρίς σύνορα- ΡΧΣ, ΝΕΤ)

Κούλογλου Στέλιος, *Ο μυστικός πόλεμος της προπαγάνδας* - σκηνοθεσία Ανδρέας Αποστολίδης. (ντοκιμαντέρ της εκπομπής ρεπορτάζ χωρίς σύνορα- ΡΧΣ, ΝΕΤ)

Σατράπι Μαργιάν & Βενσάν Παρονό, *Περσέπολις*, 2007

Αναφορές από το Διαδίκτυο

Wikipedia

<<http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%A6%CF%89%CF%84%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B1>>

<http://en.wikipedia.org/wiki/Photo_manipulation>, ημερομηνία προσπέλασης
10/04/2010

INTERNATIONAL CENTER OF PHOTOGRAPHY, (*Ο δικτυακός τόπος του Διεθνούς Κέντρου Φωτογραφίας.*)

< <http://www.icp.org/>>, ημερομηνία προσπέλασης 10/04/2010

Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο, τμήμα ΜΜΕ,

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ

<http://www.media.uoa.gr/lectures/VCommun/Lessons/Lesson01/final_papers/photocronicles.pdf>, ημερομηνία προσπέλασης 10/04/2010

fotoartmagazine

<http://fotoartmagazine.gr/01_ELLHNIKO/FVTOGRAFIA/ISTORIA/istoria_olografias.htm>

<<http://www.fotoartmagazine.gr/history/proistoria/CameraObscura/index.htm>>, ημερομηνία προσπέλασης 10/04/2010

Olympic

<<http://www.olympic.org/en/Multimedia-Player>>, ημερομηνία προσπέλασης
10/04/2010

Tate

<<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue8/erasurerevelation.htm>>, ημερομηνία
προσπέλασης 10/04/2010

Παράρτημα Α

Οδυσσέας Ελύτης, Η Μαρίνα των βράχων

Έχεις μια γεύση τρικυμίας στα χείλη - Μα που γύριζες
Ολημερίς τη σκληρή ρέμβη της πέτρας και της θάλασσας
Αετοφόρος άνεμος γύμνωσε τους λόφους
Γύμνωσε την επιθυμία σου ως το κόκαλο
Κι οι κόρες των ματιών σου πήρανε τη σκυτάλη της Χίμαιρας
Ριγώνοντας μ' αφρό τη θύμηση!
Που είναι η γνώριμη ανηφοριά του μικρού Σεπτεμβρίου
Στο κοκκινόχωμα όπου έπαιζες θωρώντας προς τα κάτω
Τους βαθιούς κυαμώνες των άλλων κοριτσιών
Τις γωνιές όπου οι φίλες σου άφηναν αγκαλιές τα δυο-
σμαρίνια

- Μα που γύριζες
Ολονυχτίς τη σκληρή ρέμβη της πέτρας και της θάλασσας
Σού 'λεγα να μετράς μέσ' στο γδυτό νερό τις φωτεινές του
μέρες
Ανάσκελη να χαίρεσαι την αυγή των πραγμάτων
Η πάλι να γυρνάς κίτρινους κάμπους
Μ' ένα τριφύλλι φως στο στήθος σου ηρωίδα ιάμβου.

Έχεις μια γεύση τρικυμίας στα χείλη
Κι ένα φόρεμα κόκκινο σαν το αίμα
Βαθιά μέσ' στο χρυσάφι του καλοκαιριού
Και τ' άρωμα των γυακίνθων - Μα που γύριζες

Κατεβαίνοντας προς τους γιαλούς τους κόλπους με τα
βότσαλα
Ήταν εκεί ένα κρύο αρμυρό θαλασσόχορτο

Μα πιο βαθιά ένα ανθρώπινο αίσθημα που μάτωνε
Κι άνοιγες μ' έκπληξη τα χέρια σου λέγοντας τ' όνομα του
Ανεβαίνοντας ανάλαφρα ως τη διαύγεια των βυθών
Όπου σελάγιζε ο δικός σου ο αστερίας.

Άκουσε, ο λόγος είναι των στερνών η φρόνηση
Κι ο χρόνος γλύπτης των ανθρώπων παράφορος
Κι ο ήλιος στέκεται από πάνω του θηρίο ελπίδας
Κι εσύ πιο κοντά του σφίγγεις έναν έρωτα
Έχοντας μια πικρή γεύση τρικυμίας στα χείλη.

Δεν είναι για να λογαριάζεις γαλανή ως το κόκαλο άλλο
καλοκαίρι
Για ν' αλλάξουνε ρέμα τα ποτάμια
Και να σε πάνε πίσω στη μητέρα τους,
Για να ξαναφιλήσεις άλλες κερασιές
Ή για να πας καβάλα στο μαϊστρο

Στυλωμένη στους βράχους δίχως χτες και αύριο,
Στους κινδύνους των βράχων με τη χτενισιά της θύελλας
Θ' αποχαιρετήσεις το αίνιμά σου.

Παράρτημα Β

Συνέντευξη Σάββα Λαζαρίδη

Η φωτογραφία είναι μια γλώσσα;

Εγώ είμαι ένας φωτογράφος που έχει κάνει μια σχολή, που έχει βασιστεί στο Μπαχάους, εκεί αποκτούσες τρόπο έκφρασης και δημιουργούσες προσωπική φωτογραφική γλώσσα περνώντας από διάφορα ατελιέ. Η σχολή ανήκει στο γερμανικό τρόπο σκέψης παρά στο γαλλικό, καμία σχέση με τον αγγλικό (αυτό που λέω είναι γενικό), δηλαδή αυτό που έχει σημασία για μας είναι η πράξη, το κοίταγμα γύρω από ένα τραπέζι και η δουλειά παρά το να αναπτύξεις θεωρητικές απόψεις γύρω από τη φωτογραφία που κάνει η αγγλική σχολή και η γαλλική ή τουλάχιστον ένα μέρος των σχολών αυτών.

Τώρα όσον αφορά στην ερώτηση που μου έκανες για το αν η φωτογραφία είναι γλώσσα ή όχι για μένα περνάει λίγο την δική μου ερμηνεία με την έννοια ότι δεν με αφορά, είναι μια ερώτηση που δεν έχω θέσει ποτέ στον εαυτό μου. Πιθανό να είναι μια γλώσσα πλαστική όπως είναι η ζωγραφική, η λογοτεχνία, αυτές οι εκφραστικές τέχνες, αλλά δεν μπορώ να μπω σε μια λογική αν είναι γλώσσα ή όχι είναι μια έκφραση τώρα αν αυτή η έκφραση χρειάζεται μια γνώση, όπως η γλώσσα πιθανόν να μην είναι σαφές αυτό και εγώ δεν μπορώ να το ερμηνεύσω παραπέρα.

Τι σε καθοδηγεί στο να επιλέγεις θέματα;

Κοίταξε αυτό που με καθοδηγεί είναι το ένστικτο, αλλά αυτό έρχεται δεύτερο, το πρώτο μπορεί να είναι μια συζήτηση όπως αυτή που κάνουμε. Μπορεί να μου πεις κάτι που να με αγγίζει, ακολουθώ πολύ το ένστικτο μου και τη σφόδρα επιθυμία μου σε κάτι, τον έρωτα μου να κάνω κάτι, κάτι που να με τραβήξει.

Δε σκέφτομαι να κάνω αυτό που θα είναι εμπορικό, για να πουλήσω. Έτσι και αλλιώς περισσότερα λεφτά βάζω από ότι βγάζω όπως και πολλοί άλλοι φωτογράφοι. Μέχρι τώρα έχω κάνει δουλειές πάθους και η επόμενη είναι ακριβώς το ίδιο, έχω βρει κάτι που με παθιάζει και θέλω να το κάνω. Εκεί που θα πάω θα το κάνω για τον εαυτό μου για τη δική μου επιθυμία, για τη δική μου περιέργεια. Θέλω να πάω να φωτογραφίσω

για να δω με τι μοιάζει αυτό που φωτογράφησα. Υπάρχουν περιοχές, χώρες, πόλεις που δεν με αφορούν όσο και να είναι hot, exotique δεν μου λένε. Υπάρχουν άλλα πράγματα που με παθιάζουν αφόρητα, θέλω να είμαι μέρος αυτού του κόσμου και στο Ιράν ήθελα να είμαι μέρος της κοινωνίας, του πολιτισμού και ήμουν για 3 χρόνια. Αυτό είναι το πρωταρχικό και για να είμαι μέρος αυτού του κόσμου έπρεπε να βγάλω τις φωτογραφίες γιατί αυτό ξέρω να κάνω, αν ήξερα κάτι άλλο, θα έκανα κάτι άλλο, αλλά δεν μπορώ να ζωγραφίσω, δεν μπορώ να γράψω κείμενα, νομίζω ότι είμαι λίγο καλύτερος στη φωτογραφία.

Θέλω να μου μιλήσετε για την πορεία που ακολουθήσατε;

Ουσιαστικά αυτό που ακολούθησα είναι δυο πράγματα, πρώτα από όλα το πρακτικό δηλαδή, το τι θες να φωτογραφήσεις, πως θα μπορούσες να έχεις πρόσβαση για αυτό που θες να φωτογραφίσεις. Το πρακτικό σημείο μεταβάλλεται και είναι θέμα σχέσεων.

Το πλάνο βέβαια που έχεις, είναι αμιγώς το τι θες να δείξεις, το τι θες να καλύψεις και τι θες να πεις καλύπτοντας αυτό το θέμα. Ενδιαφέρον πιθανών έχουν και τα δυο· εμείς είμαστε στο δεύτερο πλάνο. Το πρώτο είναι το πιο πρακτικό το οποίο βέβαια είναι ουσιαστικό, γιατί αν δεν έχεις τις Που έχεις δεν μπορείς να το κανείς αυτό το πράγμα. Το δεύτερο λοιπόν πλάνο είναι πιο ουσιαστικό γιατί αυτό δείχνει τον τόνο τις δουλειάς σου. Δηλαδή, θες να μπεις να φωτογραφίσεις αυτό που εμείς νομίζουμε περίεργο, δηλαδή στερεότυπο (για παράδειγμα το να δούμε μια οδοντίατρο Ιρανή με πολύ ωραία κόμμωση). Αν κάναμε αυτή τη φωτογραφία στην Αθήνα δεν θα μας έλεγε κάτι, για το Ιράν λέει όμως, εμένα δεν με ενδιέφερε αυτό το πρώτο επίπεδο. Και σε αυτό το σημείο έγκεινται και ο σχεδιασμός του δεύτερου πλάνου, που από την αρχή ήθελα να κάνω κάτι παγκόσμιο, παρά κάτι το αυτονόητο κατά την άποψη μου. Δηλαδή βλέπεις μια γυναίκα να οδηγεί αυτοκίνητο και να παίρνει μέρος σε αγώνες αυτοκινήτου. Εντάξει, αυτό γίνεται σε όλη την Ευρώπη, βέβαια για το Ιράν είναι θέμα, γιατί η γυναίκα είναι βεβαίως καταπιεσμένη άρα δεν μπορεί να κάνει κούρσα ταχύτητας. Όπως επίσης είναι θέμα να φωτογραφίσεις μια γυναίκα γύρω από ένα γήπεδο ποδοσφαίρου γιατί μέσα απαγορεύεται να μπει, μια τέτοια φωτογραφία είναι μοναδική σίγουρα, γιατί δείχνει κάτι το αξιοπερίεργο, κάτι που δεν υπάρχει στην δουλειά μου και κάτι που δεν ήταν ο σκοπός μου.

Πριν πάτε στο Ιράν, είχατε διαβάσει κάποια βιβλία;

Ναι, πριν πάω είχα διαβάσει κάποια βιβλία, αλλά δεν ήταν οδηγοί μου, ήταν λογοτεχνία, διάβασα ιστορία και κοινωνιολογία για να μπω στο κλίμα της περιοχής. Συνάντησα και ένα κοινωνιολόγο και μίλησα για την περιοχή.

Εγώ με την δουλειά μου έκανα μια πρόταση προς τα έξω, πήρα θέση, έκανα αυτό που λέμε δοκίμιο.

Παρ' όλα αυτά το πρώτο ταξίδι ήταν σοκ! Όχι ως προς την διαφορετικότητα γιατί μοιάζει πολύ με ευρωπαϊκή πόλη. Μοιάζει και με τους δρόμους της παλαιάς Αθήνας που δεν υπήρχαν διαβάσεις. Τρις πρώτες τρεις μέρες έπαθα σοκ γιατί τα αυτοκίνητα δεν σταματάνε για να περάσεις απέναντι, περνάς ανάμεσα τους. Στην Τεχεράνη και εγώ για να εγκλιματιστώ στην αρχή ακολουθούσα τους Τεχερανούς. Αυτό που σε σοκάρει είναι το πόσο δύσκολο είναι να κανείς αφαίρεση, να δώσεις μια άποψη. Είσαι σε μια πόλη δέκα-δώδεκα εκατομμυρίων και τι να πεις; Μπορείς να βγάζεις δεκαπέντε φιλμ την ημέρα αλλά δεν θα έχουν δομή. Το θέμα είναι η άποψη σου, τι θες να πεις!

Οι φωτογραφίες σου έχουν το ρόλο να περιγράψουν ή να αποδώσουν μια ιστορική πραγματικότητα όπως το Ιράν σήμερα;

Το Ιράν σήμερα δεν μπορείς να το πεις. Τώρα να περιγράψουν ή να αποδώσουν δε βλέπω κάποια διαφορά μια φωτογραφία δείχνει αυτό που είναι εκείνη τη στιγμή δεν μπορείς να πεις ότι πίσω από τη φωτογραφία βλέπεις όλο το Ιράν. Η επιλογή που έκανα να φωτογραφίσω αυτό το μέρος του Ιράν, είναι μια συγκεκριμένη περιοχή που με διακίνησε, που έψαξα που διάβασα και ήθελα να κάνω αυτή τη σειρά, αλλά αν κάποιος μου πει ότι αυτό δεν είναι το Ιράν, θα του πω: ναι δεν είναι μόνο αυτό, δεν το έβγαλα όλο θέλησα μόνο να δω στην κεντρική Τεχεράνη. Ή θα μπορούσα να φωτογραφήσω τις διαδηλώσεις των Ιρανών (το δημόσιο που λέγαμε), δεν με ενδιέφερε αυτό, εμένα αυτό που με ενδιέφερε είναι η banalization (η τυποποίηση, το φίλτρο της αποστασιοποίησης) της εικόνας να το πω έτσι, αυτή η πλευρά του Ιράν είναι έτσι δεν υπάρχει καμία διαφορά μεταξύ Βόρειας Τεχεράνης, Ρώμης και Αθήνας, οι άνθρωποι κάνουν τις δουλειές τους, μπαίνει δηλαδή σε μια έννοια ότι δεν υπάρχει κάτι το μοναδικό, το exceptionnel στη δουλειά αυτή.

Πως ορίζετε το στερεότυπο;

Δεν μπορώ να το ορίσω, είναι θέμα παιδείας, το πώς ο καθένας ορίζει τη ζωή του. Δεν μπορώ να πω ότι είναι αυτό ή δεν είναι. Για παράδειγμα ένας φίλος μου έστειλε μια φωτογραφία από το Ιράν από μια πισίνα που κάνουν μπάνιο γυμνόστηθες ωραιότατες γυναίκες, και τις φωτογραφήσουν κάτι νεαροί από το απέναντι κτήριο. Αν βλέπαμε αυτή τη φωτογραφία χωρίς λεζάντα θα λέγαμε σιγά το θέμα, αυτό είναι το στερεότυπο που λέμε ότι στο Ιράν αυτό γίνεται έτσι ή γίνεται αλλιώς.

Ακολουθώντας αυτή τη πορεία θεωρείς ότι αποδομούνται τα στερεότυπα ή δημιουργούνται καινούργια;

Θεωρώ ότι αποδομούνται γιατί στερεότυπο σημαίνει ταυτότητα, έχεις μια ταμπέλα μια ετικέτα, όταν αποδομείς αυτό το πράγμα σημαίνει ότι μπορείς να βγάλεις αυτή τη ταμπέλα, την ταυτότητα χωρίς να σημαίνει ότι χάνει την ουσία του. Θεωρώ ότι σε αυτή τη δουλειά έχω ψάξει πιο πολύ αποδομώντας αυτή την ταυτότητα η οποία νομίζω είναι πιο ευκαιριακή. Νομίζω ότι η αποδόμηση βοηθάει πολύ στην φωτογραφία, με λίγα να πούμε πολλά, πέρα από την αισθητική πλευρά που έχει η φωτογραφία και η ζωγραφική, οι φωτογραφίες διαπραγματεύονται πράγματα. Δηλαδή αν δεις τις φωτογραφίες με τις πισινές και γράψεις και δυο λόγια ότι είναι εγκαταλειμμένες γιατί έχει αυτή την απαγόρευση να συνευρίσκονται γυναίκες και άνδρες με μαγιά δίνεις ένα χαρακτηριστικό για την σύγχρονη ιρανική κοινωνία.

Νομίζω πως μια φωτογραφία εμπεριέχει μέσα της όχι μόνο την πληροφορία που μπορεί να έχει η εικόνα, να δείξει δηλαδή το μέρος, να δείξει τον τόπο, που κατά την άποψη μου αυτός είναι ο πρώτος σκοπός της φωτογραφίας, η μνήμη αλλά εμπεριέχει και τον τρόπο, τη στιγμή, την υποκειμενικότητα, την επιλογή, την αυθαιρεσία του φωτογράφου.

Γιατί το να βγάζεις μια φωτογραφία σε συγκεκριμένη στιγμή, σε συγκεκριμένο χρόνο εμπεριέχει κάτι το αυθαίρετο, έτσι δεν υπάρχει κάτι που μπορεί να ορίζει μια καλή φωτογραφία εσύ ο ίδιος αποφασίζεις, πότε θα γίνει και ποια θα γίνει. Ένα στερεότυπο νομίζω ότι αποδομείται όχι χάρη στη φωτογραφία, αλλά χάρη στην πληροφορία.

Αν η πληροφορία που φέρει μια φωτογραφία, είναι διαφορετική από αυτή που μας έχουν δώσει να καταλάβουμε ότι είναι, θέτει αμφιβολίες όπως η φωτογραφία με την BMW που μπορείς να την βρεις στο Ιράν και στη Ρώμη, τότε ναι αποδομείται το στερεότυπο. Γιατί ένα στερεότυπο αποδομείται όχι όταν λες ότι είναι στερεότυπο, αλλά δείχνοντας κάτι άλλο.



Δρ Faridoon στο αίθριο της δευτερεύουσας κατοικίας του. Τεχεράνη Μάιος 2007.

Η φωτογραφία είναι ντοκουμέντο αλήθειας ή μια συγκεκριμένη οπτική της αλήθειας;

Το δεύτερο σίγουρα: ποιος μπορεί να πει ότι αυτό που κάνω είναι η αλήθεια; Είναι η αλήθεια η δική μου, είναι δικιά μου οπτική, εγώ το επέλεξα αυτό. Δεν θεωρώ ότι μπορεί η φωτογραφία να πει την αλήθεια, ούτε η φωτογραφία είναι η αλήθεια, η φωτογραφία είναι μια άποψη. Αν κοιτάξουμε στα αρνητικά μου και κάνουμε μια άλλη επιλογή σίγουρα θα πούμε κάτι διαφορετικό, είναι κάτι αυθαίρετο η επιλογή ως προς την δικιά μου επιθυμία.

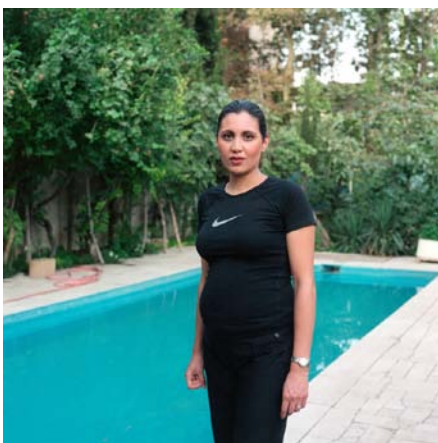
Υπάρχουν σύμβολα σε αυτή τη δουλειά;

Το πρώτο και σημαντικό που σου έστειλα ήταν οι πισίνες των οποίων ανακάλυψα αργότερα το συμβολισμό ζώντας τουλάχιστον στο πρώτο ταξίδι την πρώτη δύσκολη επαφή με την χώρα, γιατί στην πρώτη επαφή το στερεότυπο είναι παντού και υπάρχει πολύς κίνδυνος να πέσεις στην παγίδα.



Αυτή η πισίνα γέμισε με νερό για τελευταία φορά το καλοκαίρι του '78. Τεχεράνη, Ιούνιος 2006.

Το πρότυπο στο Ιράν είναι το hedjab (το μαντίλι), γιατί απαγορεύεται να δείξουν τα μαλλιά τους, διότι διεγείρουν σεξουαλικά τους άνδρες. Δεν μπορούν να δείξουν τα μπράτσα τους, το λαιμό, την κοιλιά, όλα αυτά είναι καλυμμένα, αλλά τα μαλλιά προκαλούν σεξουαλική επιθυμία στον άντρα, γι' αυτό και τα κλείνουνε.



Η Roxanne, περιμένει το πρώτο της παιδί, ο σύζυγός της είναι γνωστός διακοσμητής στην Τεχεράνη Qeytarieh, Ιούνιος 2006.



Zahra, Τεχεράνη, Ιούλιος 2008

Τις πρώτες μέρες, σου έρχεται το αυτονόητο, το στερεότυπο (οι γυναίκες που είναι καλυμμένες κτλ). Μετά αυτά περνάνε και ψάχνεις να βρεις τα σύμβολα που για μένα ήταν οι πισίνες και αυτό το ανακάλυψα από μια συζήτηση που είχα με μια κυρία 55 χρόνων, η οποία μου έλεγε ότι πριν το 1979 μια πολύ όμορφη κοπέλα, ψηλή ξανθιά έκανε μπάνιο σε αυτή την πισίνα (ο άνδρας της την κοίταζε με ένα ωραίο βλέμμα), από τότε αυτή η πισίνα έχει να δει νερό.

Δηλαδή το σύμβολο για μένα της σχέσης ανδρών και γυναικών και των συναισθημάτων τους, των σχέσεων τους ήταν όλα γύρω από μια πισίνα, εκεί που συναντιόμαστε οι άνδρες, οι γυναίκες, τα παιδιά. Όταν ήρθε η επανάσταση όλα αυτά καταργήθηκαν, στις πισίνες πήγαιναν μια συγκεκριμένη στιγμή οι άνδρες και άλλη στιγμή οι γυναίκες, οπότε χάνεται η κοινωνικότητα.



Κατά τη διάρκεια του καύσωνα τα καλοκαίρια, οι κάτοικοι των βόρειων χωριών επιλέγουν να περνούν τα απογεύματα τους στο πάρκο Jamshidier της Νιavaran. Η αστυνομία των ηθών κάνει περιπολίες για να διασφαλίσει την εφαρμογή του ισλαμικού νόμου, Τεχεράνη, Μάιος 2006.

Για μένα αυτό είναι το σύμβολο, που ήταν και η ραχοκοκαλιά της δουλειάς, γι' αυτό δεν έπαιξα πολύ με τις μαντίλες γιατί το θεώρησα πρώτου επιπέδου, αυτό που για μένα έχει σημασία είναι να δείξω όχι κάτι στο πρόσωπο, αλλά τις σχέσεις, πού γίνονται οι σχέσεις, ποια είναι τα μέρη.

Οι πισίνες όταν δεν είναι σε δημόσια διαβούλευση, σε δημοσιά ματιά, όταν είναι καλυμμένες μπορεί να μαζευτεί κόσμος. Όταν είναι σπίτι σου μπορείς και πάρτι να κανείς και αλλαγή συντρόφων και αλκοόλ να πίνεις αλλά οτιδήποτε είναι δημόσιο είναι πολύ δύσκολο.

Πώς μπορεί κάνεις να τραβήξει τέτοιες φωτογραφίες που έχουν το ιδιωτικό στοιχείο όπως τις κοπέλες που προετοιμάζονται για γάμο, μια άλλη κοπέλα που είναι έγκυος μπροστά στην πισίνα της;

Όντως και εγώ θα το διαχωρίζα αυτό πρώτα απ' όλα.

Όταν φωτογραφίζεις το δημόσιο που ανήκει σε όλους, ανήκει στην πληροφορία, ανήκει στην είδηση, είναι γενικού ενδιαφέροντος, είναι κάτι που το κάνουν λίγο πολύ οι ρεπόρτεζ (ρεπόρτερ είναι αυτός που μεταφέρει κάτι, που φέρνει κάτι) για παράδειγμα ένας πόλεμος είναι δημόσιο γεγονός, ανήκει σε όλους μας, αφορά όλους μας, επηρεάζει όλους, είναι κάτι που έχει αντίκτυπο.

Το ένα σκέλος για παράδειγμα είναι, τα γεγονότα στο Ιραν του Ιουλίου και ο θάνατος της Neda 27 -που την σκότωσαν οι μασίτσι (Πραιτοριανοί)- είναι κάτι που μας αφορά όλους, δηλαδή δεν είναι στη σφαίρα του ιδιωτικού ήταν ένα δημόσιο γεγονός, το οποίο επηρεάζει μια πολιτική κατάσταση. Αυτή η πολιτική κατάσταση σε αυτή τη χώρα επηρεάζει αντίστοιχα τη Μέση Ανατολή και την Ευρώπη.

Το άλλο σκέλος είναι αυτό που είδες από μένα. Αν και υπήρξε μια δημόσια φωτογράφιση ήμουν δηλαδή μέσα στο δημόσιο χώρο, φωτογράφισα γεγονότα, υπήρξε όμως και το ιδιωτικό.

Τώρα το ιδιωτικό τι σκιαγραφεί; Είναι μια μικρογραφία της ευρύτερης κοινωνίας του Ιράν, δηλαδή θεωρώ ότι σε μια κοινωνία όταν φωτογραφήσεις ένα άτομο με την έννοια της μοναδικότητας, της ιδιωτικότητας το οποίο αντιπροσωπεύει μια ευρύτερη κοινότητα, είναι σαν να φωτογραφίζεις την ίδια την κοινότητα.

Είναι αδύνατο στην Αθήνα για παράδειγμα να θες να φωτογραφήσεις τα βόρεια προάστια και να φωτογραφίζεις κάθε άνθρωπο που μένει στα βόρεια προάστια. Γράφεις για ορισμένα συγκεκριμένα πράγματα τα οποία αντιστοιχούν σε μια ευρύτερη κοινωνική ομάδα. Έτσι έκανα και εγώ στο συγκεκριμένο σημείο, δηλαδή φωτογράφισα ένα μέρος επιλεγμένων ανθρώπων σε αυτή τη θέση και μίλησα για το ιδιωτικό, το οποίο με ανάγει στο δημόσιο, δηλαδή μέσα από το άτομο μιλάω για μια κοινωνία.

Η άλλη πλευρά θα ήταν να μιλήσω από την κοινωνία για το άτομο μέσα από τα γεγονότα που είπαμε προηγουμένως.

Υπάρχει στην συγκεκριμένη δουλειά, μια φωτογραφία που απεικονίζει ένα γιατρό με μια BMW στον προαύλιο χώρο του σπιτιού του. Θέλεις να απαθανατίσεις την απανταχού ομοιότητα;

Την απανταχού ομοιότητα είναι αδύνατον να την θέλω, γιατί δεν την γνωρίζω, γνωρίζω λίγα πράγματα αυτό είναι ξεκάθαρο. Δεν είναι τόσο πολύ βέβαιο η ομοιότητα σαν ομοιότητα, αλλά το γεγονός ότι, αφού είμαστε τόσο ίδιοι γιατί σκοτωνόμαστε; Εφόσον έχουμε τόσα κοινά πράγματα, προς τι όλη αυτή η διαφοροποίηση, τα σύνορα. Ακούγονται βέβαια ρομαντικά όλα αυτά, αλλά δεν είναι τόσο η ρομαντικότητα όσο η ερώτηση: δε με δυσκόλεψε το Ιράν σαν μια χώρα που είναι εκτός τόπου και χρόνου, υπήρχαν βέβαια οι φόβοι του πολιτεύματος, είσαι σε μια χώρα που το πολίτευμα είναι ιδιαίτερα στρατιωτικό, καταπιεστικό, δε θα έλεγα δικτατορικό, αλλά θα έλεγα ότι αγγίζει και τα όρια του δικτατορικού. Είναι ένα πολύ δύσκολο πολίτευμα, μέσα από αυτό όμως βρίσκεις πράγματα που μοιάζουν πάρα πολύ, είχε τους φόβους του, δεν θέλω να αναφερθώ σε αυτό, κατά τα άλλα ένοιωθες πολύ άνετα σε μια τέτοια χώρα.

Γιατί επιλέγεις να απεικονίσεις την ομοιότητα και όχι τις διαφορές;

Πρώτα από όλα είναι μια επιλογή. Πριν από την κάθε μου δουλειά υπάρχει διάβασμα δεν πάω έτσι έχω βρει λογοτεχνία έχω βρει κάποια γραπτά, έχω ετοιμάσει ένα σχέδιο πώς θα φωτογραφίσω. Τώρα όσον αφορά το Ιράν αυτό που πέρανε πάντα προς τα έξω ήταν ένας λαός μαυροντυμένος, οι γυναίκες με κουκούλες αυτό που λέμε το στερεότυπο.

Τα στερεότυπα πάντα μου δημιουργούσαν μια περιέργεια, το να βγάλεις κάτι στερεότυπο σημαίνει ότι προσπαθείς να θάψεις κάτι άλλο, προσπάθησα έτσι να βρω και να ψάξω την άλλη πλευρά όχι από κόντρα στα στερεότυπα, αλλά επειδή δεν πιστεύω στα στερεότυπα. Πιθανόν στο Ιράν να βγαίνει αυτό, αυτό που με ενδιαφέρει ήταν το *contre - pied*, το πράγμα που γίνεται παράλληλα, το πίσω, το κρυμμένο αυτή η έρευνα που κάνεις.

Το *south side story* ήταν μια δουλειά που έκανα το 1993 στην Αμερική. Φωτογράφισα κατά μήκος του Μισισσιπή ακολουθώντας ένα βιβλίο ενός συγγραφέα του *Naipaul* που πριν από λίγα χρόνια είχε πάρει και το νόμπελ, είχε γράψει ένα βιβλίο το 1989 που λεγόταν *turn in the south* (μια βόλτα στο νότο), το είχα μαζί μου και ακολουθούσα φωτογραφικά κάποια πράγματα που περιέγραφε.

Υπάρχει άλλη αντιμετώπιση στην απεικόνιση χώρου και ανθρώπων;

Υπάρχει κάποια προτίμηση;

Δεν έχω κάποια προτίμηση ως προς την εικόνα, δηλαδή αν είναι τοπίο ή πορτρέτο αυτό που έχει σημασία για μένα είναι να μιλήσω για οτιδήποτε έχει σχέση με την ζωή. Δεν είναι στερεότυπο αυτό που λέω, όταν αναφέρομαι στη ζωή, εννοώ για πράγματα που μας ακουμπάνε που μας αγγίζουν.

Από το 1979, άντρες και γυναίκες ήταν υποχρεωμένοι να σεβαστούν διαφορετικά ωράρια χρήσης των πισινών, στην συνέχεια όμως οι περισσότερες εγκαταλείφθηκαν, εδώ κοντά στη Shariati, Τεχεράνη, Ιούνιος 2006



Για παράδειγμα η πισίνα που σου έστειλα για μένα είναι μια φωτογραφία που σφύζει από απουσία ζωής είναι σαν να της έχουν ρουφήξει την ζωή, δεν έχει καμία σημασία αν θα είναι πορτρέτο ή αν θα είναι τοπίο, ή αντικείμενο, όλα αυτά μπορεί να έχουν ζωή, ψυχή να αναπνέουν.

Θα ήθελα να σημειώσω επίσης ότι αυτό που αντιπροσωπεύω, είναι και μια τάση της φωτογραφίας που εγώ την σέβομαι και την υπηρετώ. Υπάρχουν κι άλλοι φωτογράφοι που δουλεύουν με αυτόν τον τρόπο, δεν είναι δική μου ανακάλυψη, εγώ έχω τις δικές μου references που είναι προς την αυτή κατεύθυνση, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν βάζουμε δικά μας πράγματα, δικά μας βιώματα, δική μας αντικειμενικότητα, υποκειμενικότητα πράγματα που είναι προσωπικά.

Ποια είναι η σχέση τις εσωτερικής εικόνας με την εξωτερική;

Πίσω από τον τρόπο που φωτογραφίζω ή που βλέπω τα πράγματα υπάρχει ένα δέντρο, ένα παρελθόν δεν είναι κάτι που γεννήθηκε τώρα. Χρησιμοποιώ πέρα από

αυτά και τη δικιά μου ιστορία, προσθέτω και εγώ κάτι σε αυτά, αυτό το κάτι είναι δικό μου.

Η δικιά μου ερμηνεία κάποιων γεγονότων είναι η εξής: όταν δουλεύει κανείς ένα ρεπορτάζ, το οποίο δεν καλείται να δώσει άποψη, αλλά καλείται να δώσει μια πληροφορία όπως είναι, γιατί έτσι πρέπει να είναι. Όταν κάποιος άλλος ο οποίος θα δουλέψει ένα θέμα όπως εγώ το συγκεκριμένο που το δούλεψα τρία χρόνια, καταθέτει και κάποια πράγματα δικά του, υποκειμενικότητα είναι ένας σκοπός. Άρα η εσωτερική εικόνα βρίσκεται εκεί, δηλαδή στο τι εσύ και στο πώς εσύ βλέπεις τη συγκεκριμένη δουλειά.

Την βλέπετε τη φωτογραφία σαν κατηγορώ, δηλαδή σαν να θες να καυτηριάσεις μια κατάσταση;

Όχι, εγώ διαφωνώ με αυτήν την άποψη, διαφωνώ κάθετα με τον καταγγελτισμό οποιασδήποτε μορφής είτε είναι φωτογραφία, είτε κείμενο. Γενικά σαν άνθρωπος σαν στάση ζωής διαφοροποιούμαι πλήρως με τον καταγγελτισμό.

Κατά δεύτερον θεωρώ ότι η φωτογραφία που έχει ως μόνο σκοπό να καταγγείλει, δεν είναι φωτογραφία, δεν είναι τέχνη.

Τρίτον η έννοια του καταγγελτισμού που θα αγγίξει τα όρια του ανέκδοτου, δηλαδή καταγγέλλω και φωτογραφίζω τα σκουπίδια.

Μου ήρθε στο μυαλό ο Norfolk Simon ένας άνθρωπος πολιτικά βαθύς αριστερός Εγγλέζος που έχει φωτογραφίσει τα μετά του πολέμου. Η δουλειά του ονομάζεται archeological treasures from the Tigris Valley και έχει να κάνει με μια σειρά φωτογραφιών που τράβηξε από τα «υπολείμματα» του πολέμου όπως παπούτσια, βούρτσες, οδοντόκρεμες, σφαίρες, σακίδια. Ο Norfolk ακολούθησε την εξής τακτική: μάζευε τα προαναφερόμενα αντικείμενα και τα πήγαινε στο ξενοδοχείο του και τα φωτογράφιζε, έβαζε δηλαδή ένα άσπρο χαρτί, έπαιρνε την φωτογραφική του μηχανή (που ήταν μεγάλου φορμά με τρίποδο) την έστηνε και έπαιρνε τη φωτογραφία που ήθελε. Του έπαιρνε ένα τέταρτο για να βγάλει μια φωτογραφία, την πόναγε, τη δούλευε τη φωτογραφία.



Κάλυκας σφαίρας από όπλο τύπου AK-47, Khadimiya, Βαγδάτη.



Είδη τουαλέτας που βρέθηκαν σε ένα εγκαταλελειμμένο και κατεστραμμένο Ιρακινό τάνκ στην Khadimiya, στην Βαγδάτη

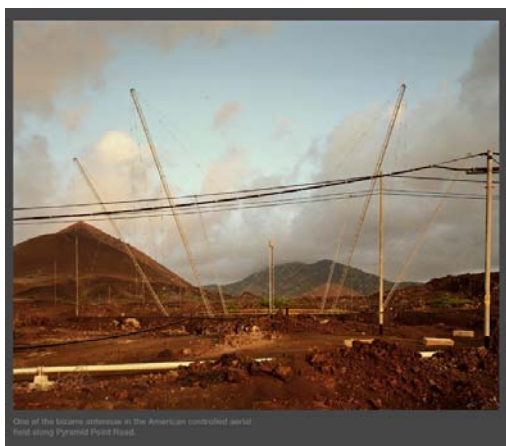


Παπούτσι στρατιώτη που βρέθηκε ανάμεσα σε κατεστραμμένα τάνκ και rocket launchers στη Abu Ghraib Rd, στη Βαγδάτη



Πακέτα τσιγάρων Ιρακινών στρατιωτών με αμερικανικού τύπου μάρκες, που βρέθηκαν σε διάφορα σημεία στην Βαγδάτη.

Αυτός μπορεί να μην κάνει κραυγαλέο καταγγελτισμό, αλλά οι φωτογραφίες του είναι τόσο ισχυρές σε μήνυμα που δεν χρειάζεται να καταγγείλει κάτι.



Μία από τις παράξενες κεραιές στο ελεγχόμενο από τους αμερικάνους αεροδρόμιο κατά μήκος του δρόμου Pyramid Point

Η δεύτερη δουλειά του ο Norfolk ήταν στο νησί που είναι έξω από την Αργεντινή, που είναι η βάση του Echellon (παγκόσμιο δίκτυο κατασκοπείας των email κινητών κτλ). Δεν πας εκεί εύκολα, αλλά εκείνος πήγε λέγοντας ότι ήταν κυνηγός πουλιών, με χαβανέζικα και έκανε κάτι φωτογραφίες,

οι οποίες ήταν απίστευτα όμορφες. Πίσω από αυτές έβλεπες τις κεραιές και όμως έκανε καταγγελτισμό. Αυτές για μένα ήταν φωτογραφίες ενός έξυπνου ανθρώπου που δεν σου παίρνει το κεφάλι λέγοντας κοίτα εκεί. Γενικά το κραυγαλέο στην Ελλάδα είναι πολύ έντονο, ζούμε για αυτό, είναι στο πρώτο επίπεδο, άρα είμαι κάθετος ενάντια σε κάθε φωτογραφία που είναι καταγγελτική αν ο μόνος της σκοπός είναι αυτός. Αν η φωτογραφία που έχεις βγάλει μπορεί να δώσει ένα στίγμα, πάω πάσο, ο καθένας θα το ερμηνεύσει. Μια φωτογραφία που φτιάχνεται μόνο για να καταγγείλει, τη δουλεύουμε με το Photoshop, ξεκινάμε από την εποχή που υπήρχε η φωτογραφία με το Στάλιν, το Λένιν και τον Τρότσκι, φεύγει ο Λένιν, φεύγει ο Στάλιν μένει μόνος ο Τρότσκι. Κάθε πέντε χρόνια άλλαζε η φωτογραφία, γιατί τη ρετουσάρανε και φτάνουμε μέχρι την τελευταία δουλειά με τη Χαμάς και το Ισραήλ όπου ένας φωτογράφος του Reuter, άρχισε να δουλεύει στο Photoshop τις βόμβες, να τους βάζει παραπάνω καπνό παραπάνω φωτιά παραπάνω ιστορία μέχρι που τον αντιλήφθηκαν ότι οι φωτογραφίες ήταν φτιαχτές μόνο και μόνο για να καταγγείλει ένα γεγονός. Άρα αυτό που θέλω να πω είναι ότι ο καταγγελτισμός δεν πρέπει να είναι στο οπλοστάσιο, ας το πούμε έτσι, ενός φωτογράφου.

Πρέπει ο φωτογράφος να κάνει τη δουλειά του με πλήρη επίγνωση της θέσης του και αν μέσα σε όλα αυτά ο ανθρωπισμός του δώσει και ένα έναυσμα για κάτι παραπέρα για μια φωτογραφία που μπορεί είναι σύμβολο, τότε εντάξει.

Έχεις κόψει ποτέ κάτι που θεωρείς ότι καυτηριάζει πολύ τα πράγματα, και δεν πρέπει;

Δεν έχω κόψει ποτέ το αρνητικό αν δώσω κάτι προς τα έξω, η φωτογραφία δεν είναι κομμένη, με άλλα λόγια δεν τους αλλάζω το νόημα. Αν όμως θεωρήσω ότι η φωτογραφία δε δίνει αυτό που είναι να δώσει, τότε η φωτογραφία δε βγαίνει προς τα έξω.

Καθώς οργανώνεις το υλικό σου στο τέλος, επιλεγείς την σειρά των φωτογραφιών βάζεις κάποιες κλπ, όλη αυτή η διαδικασία δεν είναι στερεοτυπική ως προς αυτό που τελικά έχεις να πεις;

Δεν έχεις κανόνες είναι η χροιά της φωνής σου αυτή η διαδικασία, είναι ποιητική αδεία. Μέσα στις δέκα χιλιάδες φωτογραφίες επιλεγείς πενήντα, απορρίπτεις κάποιες λόγο τεχνικών προβλημάτων, κάποιες άλλες για άλλους λογούς και καταλήγεις σε εκατόν πενήντα που επιλέγεις. Τις πενήντα με βάση τον αρχικό σου στόχο που σίγουρα έχει εξελιχθεί γι' αυτό πιστεύω ότι το δοκίμιο θέλει χρόνο, για να ξεπεράσεις το αρχικό σοκ, το στερεότυπο και μετά να βάλεις στη σειρά τα κεφάλαια όπως κάνει ο συγγραφέας, την δομή σου.

Αν πήγαινες σήμερα θα έλεγες κάτι άλλο;

Όχι θα το εξέλυσσα, θα ήθελα να ταξίδεψα, αλλά είναι δύσκολο αυτή την περίοδο να πας στο Ιράν, μπορεί να έχω προβλήματα. Θα συνέχιζα στις πισίνες και στα πορτρέτα. Με ενδιέφερε πάρα πολύ αυτό που λέμε, κοινή τόποι. Αυτή είναι ίσως και η κεντρική ιδέα της δουλειάς, οι κοινή τόποι, που ανήκουν σε όλους και δεν έχουν μια συγκεκριμένη ταυτότητα.