



**Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών**

**ΗΜΣ ΜΕΘΙΣΤΕ**

**Μνήμη και φωτογραφία**

**Διπλωματική εργασία**

**Τριμελής επιτροπή:**

**Ζήκα, Φωτεινή, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Φιλοσοφίας και Θεωρίας της Τέχνης**

**Λιτσαρδοπούλου, Ναυσικά, Επίκουρη Καθηγήτρια Ιστορίας της Ευρωπαϊκής Τέχνης των  
Νεότερων Χρόνων από την Αναγέννηση έως την Τέχνη του Μπαρόκ**

**Πούλος, Παναγιώτης, Καθηγητής Φιλοσοφίας και Αισθητικής (επιβλέπων)**

**Δανάη Μπαλαμπάνη 201838424**

**Αθήνα, Φεβρουάριος 2022**

Copyright © Μπαλαμπάνη Δανάη

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. Απαγορεύεται η αντιγραφή, αναδημοσίευση, μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της παρούσας εργασίας χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη άδεια του/της συγγραφέα/ως. Κατ' εξαίρεση, επιτρέπεται η μεμονωμένη αντιγραφή τμημάτων του περιεχομένου για εκπαιδευτικό σκοπό, χωρίς πρόθεση εμπορικής ή άλλης εκμετάλλευσης, και πάντα υπό την προϋπόθεση της αναγραφής της πηγής προέλευσής του, χωρίς αυτό να σημαίνει καθ' οποιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η έγκριση της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα/ως.

## Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	5
Κεφάλαιο 1ο Η λειτουργία της αντίληψης, της μνήμης και της φωτογράφισης	
I. Πώς “κατοικούμε” το χώρο.....	12
II. Πώς αντιλαμβανόμαστε το χρόνο.....	23
III. Σύντομη αναδρομή στη μελέτη της μνήμης.....	26
Κεφάλαιο 2ο Η “πράξη” της φωτογράφισης - Η επιθυμία και η καταγραφή της συνάντησης του βλέμματος με το αντικείμενο	
I. Οι ιδιότητες της φωτογραφικής μηχανής ως μηχανικού μέσου.....	30
II. Σουρεαλισμός και φωτογραφία.....	45
Κεφάλαιο 3ο Ο ιριδισμός των εσωτερικών και εξωτερικών εικόνων - Η φωτογραφία ως υλική αποτύπωση της ανάμνησης - Η φωτογραφία ως υλικό στοιχείο ποιητικής, ψυχικής ταξινόμησης	
I. Το παρελθόν και η αφήγηση.....	53
II. Η πλάγια λαλιά και οι κοινοί τόποι.....	61
III. Η ιστορία ως ιδρυτική πράξη του υποκειμένου.....	70
Συμπεράσματα.....	75
Παράρτημα εικόνων.....	78
Βιβλιογραφία.....	79



## Εισαγωγή

Σκοπός αυτής της διπλωματικής εργασίας είναι να διερευνήσουμε τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε το χώρο και τα αντικείμενα γύρω μας και πώς αυτή η λειτουργία συγγενεύει με τη φωτογραφία. **(εικ.1)** Το σώμα μας είναι το πρωταρχικό μας μέσο για να βιώσουμε τη σχέση μας με τον κόσμο. Μέσα από αυτό βιώνουμε την επιθυμία και ενεργοποιείται η κίνηση που καθορίζει και μεταβάλλει τη σχέση μας με τα πράγματα γύρω μας, μέσα από αυτό προβαίνουμε σε πράξεις όπως η φωτογράφιση. Η μνήμη μας είναι μια διεργασία η οποία σχετίζεται με την αντίληψη και τη φαντασία αλλά και με το σώμα μας. Η φωτογράφιση αποτελεί μια προέκταση με μηχανικό τρόπο της αντίληψης αλλά και της μνήμης. Όταν θυμόμαστε ενεργοποιείται και εμπλέκεται και το σώμα και το ίδιο μπορεί να συμβαίνει όταν βλέπουμε μια φωτογραφία. Η φωτογραφία είναι ένα υλικό ίχνος της ανάμνησης κάποιου το οποίο μας παρουσιάζεται ως εικόνα.



**Euc.1 Henri Cartier-Bresson, Simiane-la-Rotonde, France, 1970**

Ο φωτογράφος εδώ δεν κατηγοριοποιείται ως καλλιτέχνης, ερασιτέχνης ή ως επαγγελματίας<sup>1</sup>. Είναι το υποκείμενο που προσπαθεί να διερευνήσει τον τρόπο που αντιλαμβάνεται τα πράγματα, τον τρόπο που τα θυμάται. Είναι το υποκείμενο που καταγράφει μια ιστορία και που διατηρεί ένα ημερολόγιο, ένα εικαστικό ημερολόγιο και σε αυτό εξερευνά τις δυνατότητες που του προσφέρει το μέσο της φωτογραφίας. Οι φωτογραφίες που παράγει, δεν εντάσσονται σε μία συγκεκριμένη κατηγορία, αλλά διερευνώνται ως σημεία καταγραφής και ίχνη για την κατασκευή των ιστοριών. Το ύφος και η μορφή τους πάντα διαφέρουν και επηρεάζουν την αντίληψη που έχουμε για το περιεχόμενο της φωτογραφίας και της ιστορίας και μας μιλούν με πλάγιες λαλιές. Οι φωτογραφίες του μας συγκινούν, διότι εντοπίζονται κοινοί τόποι, γιατί μας “συμβαίνουν”. Το περιεχόμενο μπορεί να είναι το αγαπημένο σώμα, ο αγαπημένος χώρος, ή μια αγαπημένη στιγμή, που αν δεν μας είναι ακριβώς οικεία, μας ενεργοποιούν και μας ευαισθητοποιούν με την ενεργοποίηση δικών μας αναμνήσεων. **(εικ.2)**



**εικ.2 Εικόνα αρχείου, Ο Γιάννης Μπουρίκας στο σπίτι του, άγνωστη χρονολογία, Ένα Μεσσηνίας, φωτογράφος άγνωστος**

Ξεκινώντας από τη λειτουργία της εμπειρίας, της αντίληψης και της μνήμης, θα αντλήσουμε από τη Φαινομενολογία της Αντίληψης του Maurice Merleau-Ponty και θα δούμε τρόπους που αισθανόμαστε το σώμα μας καθώς και τις μηχανικές σχέσεις που δημιουργούνται με τα πράγματα γύρω του. Η είσοδος και η κίνηση του σώματος σε ένα χώρο

---

<sup>1</sup>Roland Barthes *Φωτεινός Θάλαμος* μτφρ Κρητικός Γιάννης, Κέδρος, Αθήνα 2008 σ. 12-137

και η αίσθηση του για αυτόν περιγράφεται με τη λέξη “κατοικώ” ενώ η σχέση του βλέμματος με το αντικείμενο προσοχής με τη λέξη “αγκυροβολώ”. Η αίσθηση του εξωτερικού διαφέρει από την αίσθηση εσωτερικού αισθήματος και υπάρχουν ερεθίσματα των αισθήσεων και της αντίληψης που λειτουργούν παράλληλα ως ερεθίσματα για τη μνήμη. Είναι πολύπλοκη η διαδικασία κατανόησης, της επιλογής, της προσοχής και της ανάμνησης. Αντιλαμβανόμαστε, προσέχουμε και φωτογραφίζουμε με παρόμοιο τρόπο<sup>2</sup>. Οι λειτουργίες της ανάμνησης και η “πράξη” του να θυμόμαστε κάτι, εξαρτώνται από τους μηχανισμούς της εμπειρίας, και καθορίζουν τη μεταβολή του περιεχομένου ή της σημασίας της ανάμνησης. Η καταγραφή μεταβάλλεται και η μνήμη είναι αναμφισβήτητα αναξιόπιστη. Το συμπέρασμα που προκύπτει είναι πως η πεποίθηση που έχει σχηματιστεί με το πέρας του χρόνου για ένα γεγονός, μπορεί να είναι σε κάποιο βαθμό πλασματική και κατασκευασμένη. Συχνά μπορεί να αισθανόμαστε την ανάμνηση ως ένα μέλος-φάντασμα που επιστρέφει, παρόλο που στην πραγματικότητα δεν είναι πια εκεί.<sup>3</sup> Με αντίστοιχο τρόπο που υπάρχει η χωρική προοπτική, υπάρχει και η χρονική και την αντιλαμβανόμαστε από ένα συγκεκριμένο σημείο στο παρόν και στο εδώ και προσπαθούμε να έχουμε μια εποπτεία της στιγμής αλλά και του συνεχούς. Σε αυτή μας την προσπάθεια ενεργοποιείται η μνήμη με διάφορους μηχανισμούς.

Η φωτογράφιση αποτελεί ένα συμβάν εκδήλωσης επιθυμίας το οποίο υλοποιείται με μηχανικό τρόπο και μέσο. Ο πολιτισμός έχει προσφέρει τα μηχανικά μέσα για να καλύπτονται οι ανάγκες που προκύπτουν στον άνθρωπο και να διευρύνονται οι δυνατότητες και ιδιότητες που του έχει προσφέρει η φύση. Η φωτογραφική μηχανή είναι ένα τέτοιο μηχανικό μέσο και η μη πραγμάτωση της φωτογράφισης και των σκοπών αυτού του μηχανικού μέσου προκαλεί με τη σειρά της αγωνία και απογοήτευση<sup>4</sup>. Φωτογραφίζουμε κάτι γιατί το επιθυμούμε, για να το διατηρήσουμε, για να αποδεσμεύσουμε το μυαλό μας από την προσπάθεια συγκράτησης της εικόνας. Όπως είναι φυσικό η συσκευή έχει τους δικούς της περιορισμούς τους οποίους ο φωτογράφος πρέπει πάντα να λαμβάνει υπόψη. Σε αυτή τη διαδικασία μεγάλη σημασία έχει η αποφασιστική στιγμή. Φωτογραφίζουμε επίσης για να διατηρήσουμε ένα εικαστικό ημερολόγιο, για να σκιτσάρουμε, για να δημιουργήσουμε έναν κατάλογο αντικειμένων που συμβολίζουν κάτι για εμάς, που αποτελούν υπαρξιακά σημεία στο συνεχές μας. Η φωτογραφία δηλώνει και ζητάει την εστίαση της προσοχής μας σε ένα συγκεκριμένο χώρο, αντικείμενο ή άνθρωπο και παράλληλα δηλώνει την παρουσία του

---

<sup>2</sup>Maurice Merleau - Ponty, *Η φαινομενολογία της αντίληψης* μτφρ Καψαμπέλη Κική Νήσος, Αθήνα 2016 139-145

<sup>3</sup>Ο.π. σ. 149-159

<sup>4</sup>Sigmund Freud, *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας* μτφρ Βαμβαλής Γιώργος Επίκουρος, Αθήνα, 1974 σ. 21

φωτογράφου εκεί και την επιλογή του. Πρόκειται για την καταγραφή μιας συνάντησης του βλέμματος με τα πράγματα. Ο φωτογράφος είναι σαν ένας οπλισμένος “flaneur” και αυτά τα θραύσματα πραγματικότητας που επιλέγει να φωτογραφίσει είναι σημεία της εμπειρίας του. Μπορεί ακόμη να έχουν μια συγγένεια με το σουρεαλιστικό αντικείμενο, το “readymade” και το “found object”<sup>5</sup> ή με ένα τρόπο να αποτελούν καρτέλες ενός φανταστικού αρχείου αντικειμένων του κόσμου, και των στιγμών που ο φωτογράφος έτυχε να καταγράψει. Αυτή η συλλογή δεν είναι μια συλλογή χωρίς τάξη. Ένα νόημα μπορεί να προκύπτει μέσα από τη φαινομενική τυχαιότητα των φωτογραφιών. Για όλους αυτούς τους λόγους καταλήγουμε στην “πράξη” της φωτογράφισης. (εικ.3)



Walking around for hours and hours  
and not being able to stop  
Freezing all the time - exhausted, dazed  
After two weeks I didn't even remember why I ran away

**εικ.3 Jim Goldberg, Raised by wolves, 1989**

Η φωτογραφία είναι εικόνα και ως εκ τούτου περιέχει ένα μήνυμα και φυσικά μια σχέση με τη γλώσσα καθώς το μήνυμα αυτό μπορεί σε κάποιο βαθμό να αποκαλυφθεί μέσα από τη γλώσσα. Είναι αδύνατον ωστόσο ο λόγος να ντουμπλάρει επακριβώς την εικόνα και τη φωτογραφία καθώς ο λόγος συνδέεται με τον εξωτερικό κόσμο με διαφορετικά κανάλια από ότι η φωτογραφία. Τα αντικείμενα της έχουν πολλαπλά νοήματα, “πλάγια λαλιά” και

<sup>5</sup> Bois, Yve-Alain, Buchloh, Benjamin, Foster, Hal, Krauss, Rosalind *Η Τέχνη από το 1900* (2009) Αθήνα, Επίκεντρον σ.689

περίπλοκες υπαρξιακές σημασίες και μπορούν να λειτουργήσουν ως χάρτες από τόπους μνήμης<sup>6</sup>. Υπάρχει επίσης στη φωτογραφία ένα καταδηλούμενο μήνυμα και ένα συμπαρηλούμενο τα οποία συναντώνται στους κοινούς τόπους. Με κάποιο τρόπο υπάρχει μια προσύλληψη της φωτογραφίας η οποία πραγματώνεται. Βλέποντας τελικά μια εικόνα ενεργοποιείται το ίδιο το σώμα και οι μηχανισμοί της μνήμης ώστε να αναβιωθεί αυτό που αναπαρίσταται<sup>7</sup>. Έτσι κάποιες φωτογραφίες μάς συμβαίνουν, καθώς υπάρχει έλξη, ένα ζωντάνεμα βλέποντας τες. Με τον ίδιο τρόπο μάς συμβαίνει και η ανάσυρση της μνήμης και η κάθε ανάσυρση αποτελεί από μόνη της ένα υπαρξιακό συμβάν. Κατά την διαδικασία της πρόσληψης της φωτογραφίας και της εικόνας συμβαίνει και μια αναδιάρθρωση αυτού που θυμόμαστε, μέσα από την αφήγηση, είτε αυτή είναι φωτογραφική, είτε εμπλέκει και γλωσσικά ή άλλα στοιχεία αφήγησης. Καθένα από αυτά τα μέσα έχουν τις ιδιαιτερότητές τους στον τρόπο που μεταφέρουν την πληροφορία, το περιεχόμενο αλλά και την αίσθηση ενός γεγονότος και ανασύρουν την αίσθηση της παρελθοντικής εμπειρίας. Η μέθοδος στη συγγραφή και ανάγνωση της ιστορίας φωτίζει διαφορετικές πτυχές αυτού που φανταζόμαστε πως συμβαίνει. Όπως η ερώτηση καθορίζει και την απάντηση που λαμβάνουμε, έτσι και η ανάγνωση της φωτογραφίας καθορίζει το περιεχόμενο του νοήματος της. Η Ιστορία αποτελεί πάντως ιδρυτική πράξη του υποκειμένου και ο τρόπος που αναγιγνώσκεται καθορίζει και το μέλλον του υποκειμένου.

Η επιμέλεια του υλικού αποτελεί την πρωταρχική πράξη κατασκευής της αφήγησης μέσα από την ίδια τη διαδικασία της επιλογής των φωτογραφιών που εμφανίζονται από το φιλμ ή στην οθόνη μας. Κατά αυτή την προσπάθεια της δημιουργίας μιας ροής αφήγησης και της εστίασης της προσοχής μας σε συγκεκριμένες όψεις ενός αντικειμένου, γεγονότος ή χώρου ενεργοποιείται η μνήμη και η φαντασία. Τίθεται το εξής ερώτημα: με ποιον τρόπο και πόσο ενεργά η φωτογραφία έρχεται να επικαλύψει την ανάμνηση στο μυαλό του ίδιου του υποκειμένου που παρατηρεί-θυμάται ή παρατηρεί-φωτογραφίζει. Αντίστροφα τίθεται και το ερώτημα του κατά πόσο αυτή διατηρείται ισχυρή στην περίπτωση που δεν γίνεται δυνατό να φωτογραφηθεί από το υποκείμενο μας. Φυσικά υπάρχει πάντα η περίπτωση κατά την οποία η φωτογραφία χάνεται για πάντα ή είναι αδύνατον να συνδεθεί με μια ροή αφήγησης και να τοποθετηθεί χωρικά και χρονικά στην ιστορία του φωτογράφου. Στην περίπτωση που διασωθεί όμως δημιουργείται η αίσθηση ισχύος της ολοκληρωμένης αρχικής εμπειρίας ή έστω δίνεται η ψευδαίσθηση της ανάσυρσης της αρχικής εμπειρίας. Η θέαση της

---

<sup>6</sup> Maurice Merleau-Ponty *Σημεία*, “Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής” Εστία, Αθήνα, 2009 σ. 160-245

<sup>7</sup> Roland Barthes *Εικόνα Μουσική Κείμενο* Πλέθρον Αθήνα, 2007 σ.26

φωτογραφίας συνοδεύεται από το αίσθημα της αδυναμίας του να βιωθεί ξανά και ολοκληρωμένα η εμπειρία που απεικονίζει. Αναπόφευκτα συνοδεύεται από το αίσθημα της νοσταλγίας και αυτό είναι δηλωτικό του τρόπου με τον οποίο βιώθηκε η αρχική εμπειρία.

Η σκέψη λοιπόν που επανέρχεται είναι ποιος είναι ο τρόπος με τον οποίο μια ανάμνηση αναδύεται οργανικά ή μέσα από τη θέαση μιας φωτογραφίας. Αν δηλαδή μπορεί μια φωτογραφία να λειτουργήσει και να ενεργοποιήσει τις ίδιες διεργασίες στο υποκείμενο που παρατηρεί-φωτογραφίζει-θυμάται, όπως αυτές που ενεργοποιούνται από κάποιο άλλο ερέθισμα και ως εκ τούτου ανασύρουν την ανάμνηση. Η φωτογραφία φαίνεται σαν να διεκδικεί να είναι η ίδια η ανάμνηση χωρίς όμως να φέρει μυρωδιά, υφή, θερμοκρασία, ήχο ή να μπορεί με οποιονδήποτε τρόπο πέρα από την περίπτωση συνοδείας της από κάποιον είδους διεργασία μνημόνευσης, να ενεργοποιήσει την εμπειρία κάποιας από τις υπόλοιπες αισθήσεις. Αναπόφευκτα, η ίδια η επεξεργασία μιας σκηνής από το φωτογράφο ή κατά τη διάρκεια της μετέπειτα επεξεργασίας της σε εικόνα, επηρεάζει τον τρόπο που ανασύρουμε και αναδιαμορφώνουμε το παρελθόν μας. Το υποκείμενο-φωτογράφος πρέπει κατά κάποιο τρόπο να διαλέξει, αφενός ανάμεσα στην ισχυρή παράσταση που δεν διασώθηκε μέσω μιας φωτογραφίας και επιβίωσε ως ισχυρότερη και πιο αδιαμεσολάβητη ανάμνηση -όμως είναι αδύνατο να επικοινωνηθεί μέσω του οπτικού μέσου της φωτογραφίας στον έξω κόσμο- και αφετέρου της φωτογραφίας που εξασθενεί και κυριαρχεί επί της ίδιας της αναπαράστασης της μνήμης. Την ίδια στιγμή που διαρρηγνύεται η σχέση της με τον εσωτερικό κόσμο του φωτογράφου, ανασύροντας την στον εξωτερικό, γεννιέται το πρόβλημα της διαφοροποίησης του νοήματος και της αίσθησης. Όσες φορές ειδωθεί από κάποιον θεατή η φωτογραφία τόσες διαφορετικές ενδεχομένως σημασίες αποκτά.

Φωτογραφίζουμε κάτι που θέλουμε να διατηρήσουμε ως ίχνος, ως υλική ανάμνηση. Υπάρχει αυτό που βλέπουμε, αυτό που περιμένουμε να δούμε στη φωτογραφία, αυτό που θυμόμαστε κάποια μεταγενέστερη στιγμή, ίσως αυτή της εμφάνισης της φωτογραφίας. Εκείνη τη στιγμή που προσδοκούμε να επαναφέρουμε κάτι από το παρελθόν μας, εκείνη την ίδια στιγμή κάτι από την ανάμνηση μας εξασθενεί. Η φωτογραφία έρχεται και επικάθεται, επικαλύπτει σαν στρώση τα προηγούμενα μας, καθώς μια νέα εικόνα αντικαθιστά την παλιά. Δηλαδή κατά τον ίδιο τρόπο που λειτουργεί και η ίδια η μνήμη. Μπορούμε να πούμε πως η ανάμνηση είναι μια, ωστόσο αποτελείται από πολλά στρώματα. Υπάρχει εδώ λοιπόν ένα οξύμωρο: φωτογραφίζουμε για να διασώσουμε, αλλά αυτή ακριβώς η πράξη μας σημαίνει απώλεια της παλιάς εμπειρίας και επαναπροσδιορισμό μιας νέας. Κάθε φορά που κοιτάζουμε

τη φωτογραφία σε μεταγενέστερο χρόνο, κάτι από την ανάμνηση μας χάνεται και αποκαθίσταται καθώς ενισχύεται η εικόνα της φωτογραφίας.

Πολλές φορές μπορούμε να μετανιώσουμε που δεν έχουμε τη φωτογραφική μηχανή κοντά μας, σαν να λείπει ένα μέλος μας, η μηχανική μας προέκταση. Πολλές ακόμη μπορεί να πικραθούμε γιατί οι παλιές μας φωτογραφικές μηχανές μάς έχουν προδώσει ή άλλες φορές γιατί έχουμε χάσει την αποφασιστική στιγμή, δεν έχουμε χρησιμοποιήσει σωστά τον εξοπλισμό που έχουμε στη διάθεσή μας, ή δεν έχουμε μετρήσει σωστά το φως. Υπάρχουν φορές που μαζί η στιγμή και η ανάμνησή της, αλλά και η μη περατωμένη φωτογραφία χάθηκαν για πάντα. Υπάρχουν και οι περιπτώσεις που τεχνικοί και χημικοί λόγοι επεμβαίνουν στο φωτογραφικό αποτέλεσμα λιγότερο ή περισσότερο σκόπιμα ώστε να προσδώσουν στη φωτογραφία αλλά και την ανάμνηση διαφορετική υφή. Κάτι επιβιώνει για να επηρεάζει και να ανασχηματίζει το παρόν και αυτό έχει διατηρηθεί μέσα μας ως εικόνα που δεν μπορεί να αναπαραχθεί ακριβώς, παρά μόνο ως δισδιάστατη εικόνα, ή μπορεί να περιγραφεί από τον λόγο πάντα αφού επιστρατεύσουμε τη μνήμη.

Κάπως έτσι, οι δύο καταστάσεις αυτές της ανάμνησης, η φωτογραφημένη και η μη φωτογραφημένη, είναι ατελείς με το δικό τους τρόπο η καθεμία. Η εικόνα μιας ανάμνησης επικοινωνείται στο θεατή απλά ως μια εικόνα που σχετίζεται μόνο ως ένα βαθμό με την εμπειρία που βίωσε το υποκείμενο. Ακόμη και αν ο δέκτης έχει κάποια δική του εμπειρία από το χώρο, το πρόσωπο ή το αντικείμενο το οποίο έχει φωτογραφηθεί, δηλαδή υπάρχει κάποιος κοινός τόπος, και πάλι αναπόφευκτα η φωτογραφία σημαίνει κάτι άλλο για τον καθένα. Στην περίπτωση που δεν φωτογραφηθεί, η ανάμνηση αυτή της εμπειρίας που βιώθηκε δεν μπορεί να επικοινωνηθεί εικονικά ποτέ ξανά.

Η εργασία μας αυτή, αποτελεί μια προσπάθεια διερεύνησης των δυνατοτήτων της φωτογραφίας ως μέσο καταγραφής και αφήγησης. Ίσως να είναι μια διαδικασία και μια πορεία προς την αποδοχή της αδυναμίας της να λειτουργήσει ως το απόλυτο μέσο διάσωσης της μνήμης και της στιγμής, καθώς η ανάμνηση δεν μπορεί παρά να συμπληρωθεί από την ενεργοποίηση της εμπειρίας και της μνήμης, σε μια ατέρμονη και επίπονη διαδικασία σύλληψης και κατανόησης του εαυτού και της ιστορίας του.

## Κεφάλαιο 1ο. Η λειτουργία της αντίληψης, της μνήμης και της φωτογράφισης

### I. Πώς “κατοικούμε” το χώρο

Η αντίληψή μας είναι μια λειτουργία τόσο περίπλοκη, που εμπλέκει διαφορετικές αισθήσεις και επίπεδα αίσθησης του χώρου, του χρόνου και του ίδιου του σώματός μας. Το σώμα μας αποτελεί το μόνο μέσο, μέσα από το οποίο βιώνουμε την εμπειρία της ύπαρξης στο χώρο και στο χρόνο. Είναι το εργαλείο μας για να αισθανόμαστε, να κινούμαστε αλλά και να θυμόμαστε. Η λειτουργία της μνήμης είναι συνυφασμένη με τη λειτουργία της αντίληψης και της εμπειρίας<sup>8</sup>. Οι διαφορετικοί αυτοί μηχανισμοί αποτελούν τη βάση για την λειτουργία της φωτογράφισης αλλά όπως είναι φυσικό εμπλέκονται και στη μετέπειτα διαδικασία ανάσυρσης, πρόσληψης και αφήγησης.

Ο Bergson στο βιβλίο του “Υλη και Μνήμη”, πραγματεύεται ζητήματα όπως η σχέση μεταξύ της ύλης και του πνεύματος, του υλισμού και του ιδεαλισμού, θέτοντας φυσικά στο κέντρο του ενδιαφέροντος τη μνήμη. Δεν αποδέχεται ως βάσιμη, καμία φιλοσοφική θέση, ούτε το ρεαλισμό και τον υλισμό, αλλά ούτε και τον άκραιο ιδεαλισμό. Προσπαθώντας να αποδείξει τη σχέση του πνεύματος και της ύλης και τη συνεργασία τους για την ύπαρξη της ανάμνησης, αναλύει στην πολυπλοκότητά της, την ψυχολογική και εγκεφαλική ζωή. Το σώμα αποτελεί μέρος ενός συνόλου αντικειμένων, τα οποία το ίδιο μπορεί να τα αντιλαμβάνεται μόνο μέσα από τον εαυτό του. Αποτελεί ένα μέρος ανάμεσα σε άλλα μέρη και δέχεται από αυτά τα εξωτερικά μέρη, εξωτερικές μηχανικές σχέσεις<sup>9</sup>. Τα ερεθίσματα και η διέγερση που δέχεται, ενεργοποιούν την αντίληψη και δημιουργούν την εμπειρία του σώματος. Ομοίως, ο Αριστοτέλης υποστηρίζει ότι η μνήμη και η ανάμνηση είναι εν μέρει σωματικές εμπειρίες και η ανάμνηση είναι αναζήτηση της εικόνας μέσα από το σωματικό όργανο<sup>10</sup>.

Η σχέση του σώματος με τα αντικείμενα που το περιβάλλουν, καθορίζει όπως είναι φυσικό, την αντίληψή του για αυτά. Υπάρχει αφενός η σχέση του σώματος με την ύλη και το πνεύμα και αφετέρου με την εικόνα του. Ο ίδιος ο εγκέφαλος αποτελεί ένα εργαλείο ανάλυσης σε σχέση με την προσλαμβανόμενη κίνηση, αλλά ταυτόχρονα και ένα εργαλείο επιλογής, σε σχέση με την εκτελούμενη κίνηση. Η κίνηση κυριαρχεί στον χώρο με την

---

<sup>8</sup> Maurice Merleau - Ponty, *Η φαινομενολογία της αντίληψης* μτφρ Καψαμπέλη Κική Νήσος Αθήνα 2016 σ.146

<sup>9</sup> Henri Bergson - *Υλη και μνήμη* Ροεζ μτφρ Ζινδριλή Πολυξένη, Υφαντής Δημήτρης, ροές Αθήνα 2013 σ. 33-68

<sup>10</sup> Αριστοτέλης *Περί μνήμης και αναμνήσεως* μτφρ Χαραλαμπίδης Γιώργος, Αθήνα, 2011

ακριβή αναλογία με την οποία η δράση κυριαρχεί στον χρόνο. Έτσι ο ρόλος της μνήμης είναι πολύ σημαντικός, καθώς επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίον αποφασίζουμε να κινούμαστε, αφού δεν μπορεί να υπάρχει αντίληψη που να μην είναι διαποτισμένη από τη μνήμη<sup>11</sup>. Πιο συγκεκριμένα εισερχόμαστε σε ένα χώρο τον αναλύουμε και τον αντιλαμβανόμαστε βάσει του σώματός μας, αλλά και βάσει της ιστορίας μας. Ο τρόπος που θα κινηθούμε μέσα σε αυτόν τον χώρο σχετίζεται με πολλούς παράγοντες, οι οποίοι καθορίζουν τις επιλογές μας. Φαίνεται λοιπόν σε αυτήν την πρώιμη παρατήρηση, η παράλληλη σχέση μας με τα σημεία του χρονικού ορίζοντα. Οι αναμνήσεις μετατοπίζουν τις πραγματικές αντιλήψεις του εξωτερικού κόσμου και από κοινού με τη συμβολή της ατομικής συνείδησης, αποτελούν το κύριο πλέγμα της υποκειμενικότητάς μας<sup>12</sup>. Η υπέρμετρη εστίαση ωστόσο στην ανάμνηση, στην εσωτερική ζωή και στο παρελθόν καθώς και η ελάττωση της προσοχής μας στην εξωτερική ζωή, θεωρείται εσωτερική αταξία, ασθένεια της προσωπικότητας<sup>13</sup>.

Η σχέση όλων αυτών των μηχανισμών δεν σημαίνει φυσικά ότι συγχέονται εντελώς. Η όραση και η αντίληψη διαχωρίζεται από τη διαδικασία της ανάμνησης. Ο Merleau-Ponty αναφέρεται στην ανάμνηση ως μία πιθανή διεργασία ανασύνθεσης, ενώ στην αντίληψη ως μια όντως υφιστάμενη σχέση με τα πράγματα<sup>14</sup>. Καθώς βρισκόμαστε σε έναν χώρο και σχετιζόμαστε με τα πράγματα, ενεργοποιείται ένα είδος προοπτικής, το οποίο αποκρύπτει τα αντικείμενα ενώ την ίδια στιγμή τα αποκαλύπτει. Βλέπω, σημαίνει εισέρχομαι σε ένα σύμπαν όντων και το “κατοικώ”, βιώνω τη σχέση του σώματός μου με τα αντικείμενα και τη σχέση των αντικειμένων μεταξύ τους. Ο Merleau-Ponty χρησιμοποιεί τη λέξη “κατοικώ”, για να περιγράψει τον τρόπο που το σώμα βιώνει αυτήν την εισβολή στον χώρο. Τον χώρο αυτόν ο οποίος κατά τον Heidegger βρίσκεται μέσα στον κόσμο. Ο Heidegger περιγράφει αυτή την αποκαλυπτική ικανότητα και σχέση μας με αυτόν τον χώρο, με λέξεις που περιγράφουν το άνοιγμα μας σε αυτόν: “διανοίγουμε”, “κάνουμε χώρο” “παραχωρούμε”<sup>15</sup>. **(εικ.4)** Όσο παιδευόμαστε με αυτές τις έννοιες και αυτές εκλεπτύνονται, εντοπίζουμε τις διαφορές ανάμεσα στην εμπειρία της θέασης της φωτογραφίας και την εμπειρία της όρασης, την ύπαρξή μας μέσα στον χώρο, καθώς και την ανάγκη ενεργοποίησης των μηχανισμών μνήμης. Ζητούμενο είναι η απεμπλοκή από το σώμα μας και η διαχείριση του εαυτού, του χώρου, του χρόνου και του σύμπαντος ως ιδέες.

<sup>11</sup> Henri Bergson - *Ύλη και μνήμη* Ροές μτφρ Ζινδριλή Πολυξένη, Υφαντής Δημήτρης, ροές Αθήνα 2013 σελ. 53

<sup>12</sup> Ο.π., σ. 55

<sup>13</sup> Ο.π., σ. 35

<sup>14</sup> Maurice Merleau - Ponty, *Η φαινομενολογία της αντίληψης* μτφρ Καψαμπέλη Κική Νήσος Αθήνα 2016 σελ. 145 - 146

<sup>15</sup> Heidegger M. *Η τέχνη και ο χώρος*, μτφρ Τζαβάρας Γιάννης Ίνδικτος, Αθήνα 2006 σελ. 10



**εικ.4 Δανάη Μπαλαμπάνη, Healesville, 2017, Μελβούρνη**

Το βλέμμα μας το οποίο κινείται στο χώρο όπως και το σώμα μας μαγνητίζεται από τα αντικείμενα. Ο Merleau-Ponty υποστηρίζει πως η αντίληψή μας καταλήγει σε αντικείμενα και το αντικείμενο με τη σειρά του, από τη στιγμή που συγκροτείται, εμφανίζεται και ως λόγος όλων των εμπειριών που είχαμε ή θα μπορούσαμε να έχουμε από εκείνο<sup>16</sup>. Καθώς κινούμαστε σε έναν χώρο και είμαστε συγκεντρωμένοι στο περιεχόμενο του και στην αντίληψη μας για αυτόν, προσπαθούμε να συλλάβουμε μια αποτύπωσή του, και έτσι συνειδητοποιούμε αυτό το οποίο παρατηρεί και ο Leibniz, ότι δηλαδή είναι αδύνατον να δούμε ένα αντικείμενο στο σύνολο των γεωμετρικών προβολών και προοπτικών του την ίδια στιγμή. Είναι δηλαδή αδύνατον να δούμε όλες τις δυνατές προβολές του ταυτόχρονα. Οδηγούμαστε στο παράδοξο ότι για να δούμε αυτές τις γεωμετρικές προβολές και προοπτικές, θα έπρεπε να βλέπουμε το αντικείμενο από πουθενά. Ταυτόχρονα η εστίαση σε ένα αντικείμενο, για να το συλλάβουμε όσο το δυνατόν περισσότερο στην ολότητά του, σημαίνει πως αφήνουμε στο περιθώριο της όρασής μας τον περίγυρό του, τον ορίζοντα αυτού του αντικειμένου και βυθιζόμαστε σε αυτό. Για αυτή τη διεργασία ο Merleau-Ponty χρησιμοποιεί τη λέξη “αγκυροβολώ”<sup>17</sup>. Το ίδιο το αντικείμενο, έχει τον δικό του ορίζοντα. Αυτή η διεργασία που συμβαίνει κατά τη διαδικασία της όρασης δεν συμβαίνει μάλλον στην περίπτωση της φωτογράφισης ή της κινηματογράφησης. Αντίθετα, σε αυτές η διαδικασία της “αγκυροβόλησης” συμβαίνει υπό προϋποθέσεις, αν μπορούμε να πούμε ότι είναι ποτέ δυνατή, δεδομένου ότι αντικρίζουμε ένα δισδιάστατο αντικείμενο, άρα είναι κατευθυνόμενη από τον φωτογράφο ή τον κινηματογραφιστή. Για να καθοδηγηθεί η προσοχή μας και να εστιάσουμε σε ένα συγκεκριμένο αντικείμενο, εκτός από τη σύνθεση, μπορεί να χρησιμοποιηθεί κοντινό πλάνο το οποίο αποκόπτει το αντικείμενο από τον περίγυρό του ή εναλλακτικά, το βάθος πεδίου, θέτοντας έτσι το περιβάλλον εκτός εστίασης. Η αίσθηση της “αγκυροβόλησης” στη φωτογραφία θυμίζει τη λειτουργία του “punctum” κατά τον Roland Barthes<sup>18</sup>.

Ο Bergson φτάνει στο σημείο να πει πως η αντίληψή μας καταλήγει να μην είναι τίποτα περισσότερο από μία ευκαιρία ανάμνησης, καθώς οι εικόνες-αναμνήσεις αναμιγνύονται με την παρούσα αντίληψη, παίρνοντας συχνά τη θέση της<sup>19</sup>. Αυτό σημαίνει πως το υποκείμενο έχει σε μεγάλο βαθμό χτίσει έναν σκελετό, μια δομή πάνω στην οποία

<sup>16</sup> Maurice Merleau - Ponty, *Η φαινομενολογία της αντίληψης* μτφρ Καψαμπέλη Κική Νήσος, Αθήνα 2016 σ. 140

<sup>17</sup> Ο.π., σ. 139

<sup>18</sup> Barthes, Roland *Φωτεινός Θάλαμος* μτφρ Κρητικός Γιάννης Κέδρος Αθήνα, 2008 σ.63

<sup>19</sup> Henri Bergson - *Ύλη και μνήμη* Ροές μτφρ Ζινδριλή Πολυξένη, Υφαντής Δημήτρης, ροές Αθήνα 2013 σ. 88-93

τοποθετεί τις νέες του αναμνήσεις. Ωστόσο αυτή η ίδια η δομή λειτουργεί καθοριστικά για τον τρόπο με τον οποίο το άτομο θα επιλέξει και θα αντιληφθεί. Οι πρώτες αναμνήσεις μας δηλαδή, είναι σαν να αποτελούν τα βασικά στοιχεία πάνω στα οποία χτίζεται οποιαδήποτε επόμενη εμπειρία. Αυτή η σκέψη μας δηλώνει, ίσως καθ' υπερβολήν, πόσο μεγάλη είναι η σημασία της μνήμης για την βούληση και την απόφαση στο πιο πρωτογενές της στάδιο. Μας δηλώνει όχι μόνο ότι κινούμαστε στο χώρο και αποφασίζουμε βάσει της σχέσης μας με τα αντικείμενα του, αλλά ότι η ίδια η επιθυμία μας να αναβιώσουμε μια ανάμνηση είναι πίσω από κάθε μας κίνηση και μας οδηγεί στην αναπαραγωγή δομικών ψυχολογικών μοτίβο.

Αυτή η λειτουργία σκιαγραφεί τον φωτογράφο, ως ένα υποκείμενο το οποίο προσπαθεί να διασώσει, να βρει νόημα και να δημιουργήσει έναν ειρμό μέσα από τη θραυσματικότητα της αντίληψης της πραγματικότητας και των αναμνήσεων. Η φωτογραφία έχει την ίδια σχέση με την Ιστορία που έχει το βιογράφημα με τη βιογραφία<sup>20</sup>. Ο κόσμος μας συγκροτείται από αντικείμενα - εικόνες, των οποίων τα μέρη αλληλεπιδρούν μεταξύ τους με κινήσεις. Ο ρόλος της συνείδησης είναι ουσιαστικά να συνδέει μέσα το συνεχές νήμα της μνήμης, τις συνεχείς και τις στιγμιαίες θεάσεις του πραγματικού<sup>21</sup>. Με τον ίδιο τρόπο χρειάζεται η συνείδηση που θα συνδέσει τις φωτογραφίες ώστε να συγκροτούν μια αφήγηση. Τα αντικείμενα στις δύο διαστάσεις χάνουν την αρχική τους σχέση μεταξύ τους, αλλά και με το υποκείμενο που τα παρατηρεί ή τα φωτογραφίζει. Για να αποκατασταθεί η σχέση πρέπει να τοποθετήσουμε τη φωτογραφία σε κάποια αφήγηση που να έχει ένα νόημα για εμάς, και να επιστρέψει από υλικό στοιχείο του εξωτερικού κόσμου σε κάτι που έχει απήχηση στον εσωτερικό μας κόσμο. Πάλι αυτόματα χρησιμοποιούμε την αντίληψη, αλλά και τη μνήμη ως συνδετικό υλικό του θραύσματος που απεικονίζεται.

Πιο συγκεκριμένα μία εσωτερική αίσθηση όπως ο πόνος, δεν αποκόπτεται από το υποκείμενο που τη βιώνει. Το αίσθημα είναι αυτό που βιώνεται στο εσωτερικό του σώματός μας και μπορεί να αναμιγνύεται με τις εξωτερικές εικόνες<sup>22</sup>. Στη θέση του πόνου μπορούμε να δοκιμάσουμε τη νοσταλγία. Είναι δυνατόν σε κάποιο βαθμό να βιωθεί ξανά ένα αίσθημα κοιτάζοντας μία φωτογραφία, όπως δημιουργείται ένα αίσθημα κατά τη διάρκεια της ονειροπόλησης ή της αναπόλησης του παρελθόντος. Αυτό συμβαίνει γιατί οι αντιλήψεις μας, ναι μεν είναι σε κάποιο βαθμό διαχωρισμένες από τις αναμνήσεις, αλλά και αντιστρόφως μία

---

<sup>20</sup> Roland Barthes, *Φωτεινός Θάλαμος* μτφρ Κρητικός Γιάννης Κέδρος, Αθήνα, 2008 σ. 47

<sup>21</sup> Henri Bergson - *Ύλη και μνήμη* Ροές μτφρ Ζινδριλή Πολυξένη, Υφαντής Δημήτρης, ροές Αθήνα 2013 σ. 91

<sup>22</sup> Ό.π., σ. 75

ανάμνηση γίνεται παρουσία, δανειζόμενη το σώμα κάποιας αντίληψης στην οποία εντάσσεται.

Η συνείδηση λοιπόν και η ανάμνηση δημιουργούν ένα πλέγμα με την αντίληψη, το οποίο συνιστά την αίσθηση συνέχειας του πραγματικού. Η μνήμη εντάσσει το παρελθόν στο παρόν δίνοντας την αίσθηση της διάρκειας και εμπλουτίζοντας το παρόν με ένα αίσθημα που εν μέρει ανήκει στο παρελθόν. Η αντίληψή μου είναι έξω από το σώμα μου, ενώ το αίσθημα μου είναι μέσα στο σώμα. Όταν λέμε ότι η εικόνα υπάρχει έξω από το σώμα μας, εννοούμε ότι είναι εξωτερική ως προς το σώμα μας. Όταν μιλάμε για την αίσθηση ως μία εσωτερική κατάσταση, εννοούμε ότι αναδύεται μέσα στο σώμα μας<sup>23</sup>. Για αυτό το λόγο μας ενδιαφέρει τόσο το αίσθημα που βιώνει ο φωτογράφος, παρατηρώντας ξανά μία φωτογραφία την οποία έχει τραβήξει. Περιπλέκεται η εσωτερική του αίσθηση, που συνυφαίνεται με την ανάμνησή της ύπαρξής του, καθώς σε εκείνη τη δεδομένη χρονική στιγμή και σε εκείνον το συγκεκριμένο χώρο προέβη στην πράξη της φωτογράφισης. Περιπλέκεται, καθώς ο φωτογράφος την ίδια στιγμή που κοιτάει ένα εξωτερικό αντικείμενο, συνδέεται με αυτό το εξωτερικό αντικείμενο δηλαδή τη φωτογραφία με έναν τρόπο, ο οποίος είναι καθαρά εσωτερικός, μέσω δηλαδή της ανάμνησής του.

Δημιουργούνται λοιπόν τα εξής ερωτήματα: πώς γεννιέται η αντίληψη αλλά και πώς περιορίζεται. Δηλαδή πώς αντιλαμβανόμαστε το χώρο, και πώς επιλέγουμε τα αντικείμενα που θα ξεχωρίσουμε μέσα σε αυτόν. Στην περίπτωση που ασχολούμαστε με το ζήτημα της φωτογράφισης πώς θα ξεχωρίσουμε το αντικείμενο που θα φωτογραφίσουμε καθώς και στο τί συμβαίνει όταν το παρατηρήσουμε ξανά μέσα στη φωτογραφία. Τίθεται εδώ το ζήτημα της επιθυμίας, της βούλησης και η άμεση σχέση τους με την κίνηση του σώματος και τη λήψη αποφάσεων. Το σώμα κινείται στο χώρο και παράλληλα μένει αμετάβλητο ενώ όλες οι υπόλοιπες εικόνες του χώρου μεταβάλλονται. Το σώμα βιώνει τη διάκρισή του από τα άλλα σώματα. Βιώνεται η διαφορά της αίσθησής του ως αντικείμενο από την εμπειρία αυτού του ίδιου ως σώμα. Υπάρχει έτσι αισθητή η διάκριση της εσωτερικότητας και της εξωτερικότητας και η διάκριση του μέρους από το όλο. Με την εκπαίδευση των αισθήσεων επιτυγχάνεται η συνοχή της υφής των αντικειμένων, της διάρθρωσης του χώρου<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Maurice Merleau - Ponty, *Η φαινομενολογία της αντίληψης* μτφρ Καψαμπέλη Κική Νήσος Αθήνα 2016 σ. 148

<sup>24</sup> Henri Bergson - *'Υλη και μνήμη* Ροές μτφρ Ζινδριλή Πολυξένη, Υφαντής Δημήτρης, ροές Αθήνα 2013 σ. 67-70

Συμβαίνει συχνά να επέρχεται χωρίς εμφανή λόγο ή εμφανές ερέθισμα, έντονη η αίσθηση και η προβολή μιας νοητικής φωτογραφίας. Αυτή η ικανότητα της νοητικής φωτογραφίας κατά τον Bergson, ανήκει στο ασυνείδητο και δεν ανταποκρίνεται στο κάλεσμα της βούλησης<sup>25</sup>. Αυτήν την αίσθηση ακριβώς λόγω της έλλειψης συμμετοχής της βούλησης, αλλά και λόγω της νοσταλγίας που μπορεί να προκαλέσει, βιώνουμε ως επίθεση μνήμης. Συμβαίνει με έναν τρόπο που δεν ελέγχεται εύκολα από το υποκείμενο παρά μόνο με την εξάσκηση. Για αυτό το λόγο αυτές οι νοητικές φωτογραφίες που συχνά δύσκολα τοποθετούνται στο χώρο, το χρόνο και στη ροή των γεγονότων, έχουν μία ονειρική διάσταση και μοιάζουν να συνδέουν μία ενδότερη και ενδόμυχη αφήγηση του υποκειμένου που λειτουργεί με κάποιου είδους αυτοματισμό. Μπορούμε να πούμε πως με τον ίδιο τρόπο που δημιουργείται απρόσμενα η επιθυμία για κάποιο αντικείμενο και η επιθυμία για αποτύπωση του, με τον ίδιο απρόσμενο τρόπο και ανακαλείται. Κάποιο στοιχείο υπάρχει, το οποίο πυροδοτεί τη νοητική φωτογραφία και ένα παρόμοιο στοιχείο και ερέθισμα είναι ικανό να την ανακαλέσει, χωρίς τη συνειδητή και ενεργή συμμετοχή του υποκειμένου. Το ερέθισμα το οποίο θα μπορούσε να ανασύρει αυτή τη μνήμη με τη μορφή νοητικής φωτογραφίας, μπορεί να σχετίζεται με οποιαδήποτε από τις αισθήσεις μας.

Η θερμοκρασία του περιβάλλοντος για παράδειγμα, που αντιλαμβάνεται το σώμα μας μπορεί να μας οδηγήσει να ανακαλέσουμε μία εικόνα και μία αίσθηση, όμοια με κάποια αίσθηση παρελθοντική, στην οποία το σώμα μας βίωσε μία αντίστοιχη θερμοκρασία. Αυτή η παρελθοντική εμπειρία μπορεί να αναδύεται ως νοητική φωτογραφία, ως ανάμνηση λοιπόν με τη μορφή της εικόνας του χώρου ή του περιβάλλοντος στο οποίο βιώσαμε αυτήν την αίσθηση, καθώς επίσης και την αίσθηση του σώματος μέσα σε αυτό το περιβάλλον. Το ίδιο μπορεί να συμβεί και με ερεθίσματα που αφορούν άλλες αισθήσεις, όπως η οσμή ή η γεύση, ή η αίσθηση του χώρου. Είναι δυνατόν να πυροδοτηθεί μία ανάμνηση από την κίνηση μέσα σε ένα χώρο, ο οποίος λόγω κάποιου χαρακτηριστικού μας φαίνεται οικείος ή και όμοιος με κάποιον άλλο χώρο στον οποίο έχουμε υπάρξει στο παρελθόν. Η νοητική φωτογραφία αυτού του χώρου, ανασύρεται ασυναίσθητα και συχνά τόσο απρόκλητα και ασυνείδητα, σαν να είναι μία επίθεση μνήμης. Μέσω αυτής της ανάμνησης μπορεί να αναγνωρίζουμε και έναν καινούριο χώρο.

---

<sup>25</sup> Henri Bergson - *'Υλη και μνήμη* Ροές μτφρ Ζινδριλή Πολυξένη, Ύφαντής Δημήτρης, ροές Αθήνα 2013 σ. 67-70

Για παράδειγμα, η περιπλάνησή μας σε μία καινούργια πόλη μπορεί να εμπλέκεται με αναμνήσεις από το παρελθόν, από περιπλανήσεις σε άλλες πόλεις έως ότου αυτή καινούργια πόλη να μας γίνει γνωστή, να χαρτογραφηθεί και η εικόνα της να επικρατήσει πάνω στις αναμνήσεις άλλων τοποθεσιών και δρόμων. Όταν βρισκόμαστε σε μια νέα πόλη η πλοήγησή μας σε αυτήν είναι διαισθητική. Δεν γνωρίζουμε ακριβώς πώς να κατευθυνθούμε σε κάποιο συγκεκριμένο σημείο της, ακόμη και αν το επιθυμούμε και αναπόφευκτα η περιπλάνηση μας εμπλέκεται με αναμνήσεις του παρελθόντος προσπαθώντας να σχηματοποιήσουμε και να αντιληφθούμε την πραγματικότητα γύρω μας<sup>26</sup>. **(εικ.5)** Ο χώρος διαβάζεται με στοιχεία που μας είναι γνώριμα, συνδυάζοντας άλλα που μοιάζουν να τα έχουμε δει στο παρελθόν κάπου αλλού, ως εκ τούτου διαβάζεται με τη βοήθεια της μνήμης.

---

<sup>26</sup> Gaston Bachelard *The poetics of space*, Beacon Press Boston 1994



**εικ.5 Δανάη Μπαλαμπάνη, Place du Pantheon, 2015, Παρίσι**

Μου έχει συμβεί να περιπλανιέμαι στο 10ο διαμέρισμα του Παρισιού σε ένα σημείο με ανηφόρα, η οποία μου θύμιζε για λόγο σχεδόν ανεξήγητο την ίδια ανηφόρα που είχα συναντήσει πριν από κάποια χρόνια την περιοχή του Γαλατά στην Κωνσταντινούπολη. Η διαφορά στις εικόνες που έχω από αυτές τις δύο πόλεις είναι τόσο σημαντικές κι όμως εκείνο το σημείο στις δύο πόλεις είχε κάτι το τόσο κοινό χωροταξικά, που στην αντίληψή μου και στην ανάμνησή μου δύσκολα διαχωρίστηκαν. Καλύτερα, η ύπαρξη σε εκείνο το σημείο του Παρισιού πυροδότησε τόσο έντονα την ανάμνηση ενός άλλου χώρου που επισκέφθηκα στο παρελθόν, που ο αντίκτυπος της ανάμνησης πότισε σε ένα συνειδητό επίπεδο την αντίληψη

μου για το χώρο στον οποίο βρισκόμουν. Η αίσθηση του χώρου και των διαστάσεων, του κεκλιμένου εδάφους και των εξωτερικών χαρακτηριστικών τα οποία θα σχημάτιζαν και θα διαμόρφωναν μία φωτογραφία, έχουν μπερδευτεί. Ακόμη ένα παράδειγμα αντίστοιχης ανάμνησης που πότισε την αντίληψη μου και καθόρισε τη σημασία της, την ίδια τη στιγμή που σχηματιζόταν, μπορεί να αποτελέσει ο αντίκτυπος της πρώιμης ανάμνησης του καφενείου του παππού μου. Αυτόν τον χώρο που θυμάμαι από τα πρώτα χρόνια σχηματισμού των αναμνήσεών μου, ξανασυνάντησα καθώς επισκέφτηκα ένα καφενείο στη Σμύρνη, το ξημέρωμα πριν πάρουμε το πλοίο για τη Μυτιλήνη και ενώ χρειαζόμασταν έναν χώρο για να ξαποστάσουμε ωσότου να έρθει το πλοίο. Η μεγάλη άδεια αίθουσα με τα τραπέζια μου δημιούργησε τέτοια έντονη αίσθηση οικειότητας, καθώς μπλέχτηκε με την ανάμνηση του καφενείου του παππού μου.

Ως αναμνήσεις, ανάμεσα σε πολλές στιγμές επιλέγονται και διασώζονται κάποιες και όχι άλλες. Φανταζόμαστε αυτό συμβαίνει για λόγους λοιπόν που σχετίζονται με σωματικές διεργασίες, οι οποίες εμπλέκονται με νοητικές και ψυχολογικές λειτουργίες και λειτουργίες της επιθυμίας. Ως προς τη φωτογράφιση πιστεύουμε ότι η λειτουργία δεν είναι πολύ διαφορετική, αλλά είναι πιο ενεργητική και συνειδητή, καθώς σε αυτήν την αποφασιστική στιγμή επιλέγουμε να διασώσουμε το αντικείμενο μας, ώστε να το ανακαλέσουμε και να ανατρέξουμε σε αυτό στο μέλλον. Δηλαδή έχουμε επίγνωση ότι αυτό το οποίο βλέπουμε ή ζούμε ή “κατοικούμε”, αυτό το παρόν, θα θέλουμε να το έχουμε διασώσει και να το ανασύρουμε από ένα άλλο χρονικό σημείο στο μέλλον. Έτσι επιλέγουμε να το διασώσουμε ως ένα ίχνος, ως ανάμνηση, με τη βοήθεια της φωτογραφικής συσκευής ως εικόνα και φωτογραφία.

Φανταζόμαστε την αντίληψη σαν φωτογραφική άποψη, που δήθεν λαμβάνεται από ένα καθορισμένο σημείο, με μία ειδική μηχανή. Παραμένει το γεγονός, ότι ακόμη και αν μία φωτογραφία έχει τραβηχτεί από ένα συγκεκριμένο σημείο ανάμεσα στα πράγματα, αξιώνει παράλληλα να συλλάβει μια μαρτυρία της ψυχικής μας κατάστασης, όσο αυτό είναι δυνατόν. Αυτό είναι το ζητούμενο και όταν βλέπουμε μία φωτογραφία. Μας δημιουργείται η επιθυμία να περικλείεται σε αυτήν, ολόκληρη η αίσθηση και η ανάμνησή μας από το αντικείμενο ή τον χώρο στον οποίο βρεθήκαμε, η αντίληψη εξαπλωμένη στον χρόνο, παρόλο που δεν μπορούμε να ξεφύγουμε από τη χρονική και χωρική θραυσματικότητα. Αυτή η επιθυμία βρίσκεται συχνά στην πηγή της δημιουργίας ενός έργου τέχνης. Νιώθουμε την ανάγκη να μεταγλωττίσουμε σε μια γλώσσα εικαστική, κοινωνική ή πολιτισμική, την αίσθησή μας από

τις στιγμές που βρισκόμασταν εκεί, αποτελούσαμε ένα σημείο του όλου και σχετιζόμασταν με όλα τα αντικείμενα του χώρου και του κόσμου μας<sup>27</sup>. Ήμασταν ένα υποκείμενο, ένα σώμα που δημιουργούσε σχέσεις με τον χώρο γύρω του, αλλά και με τον χρόνο και μέσω της μνήμης και του χρόνου και της ανασύνθεσης των στιγμών, έχουμε μια ψευδαίσθηση που έστω και λίγο προσεγγίζει μια ολότητα.

Η καταγραφή του παρελθόντος συμβαίνει σύμφωνα με τη σύνδεση του υποκειμένου με το αντικείμενο και τον χώρο. Δεν υπάρχει η αντίληψη, χωρίς το αίσθημα το οποίο δημιουργείται από την ανάμνηση, την ατομικότητα, από τις επιλογές του, τη βούλησή του. Ο Bergson αναφέρει παρόλα αυτά, ότι το αίσθημα δεν είναι η πρώτη ύλη από την οποία είναι φτιαγμένη η αντίληψη, και μάλιστα ότι τα εσωτερικά μας συστήματα και εξωτερικές αντιλήψεις διακρίνονται σε διαφορετικά είδη τα οποία μπορεί μεταξύ άλλων να γεμίσει η εκπαίδευση<sup>28</sup>.

Στην προσπάθειά μας να καταλάβουμε γιατί δίνουμε περισσότερη έμφαση σε μια εμπειρία περισσότερο από μια άλλη η οποία μάλιστα διασώζεται ως ανάμνησή μας, μπορεί να βοηθήσουν αυτά τα παραδείγματα που αναφέραμε αλλά και οι παρακάτω σκέψεις. Ο Merleau-Ponty, αναλύοντας παθολογικές περιπτώσεις ασθενών που βιώνουν κάποιο “μέλος-φάντασμα”, εντόπισε διαταραχές στη λειτουργία της αντίληψης και της ανάκλησης. Μέσα από αυτές τις διαταραχές κατέληξε σε συμπεράσματα γενικότερα για τη φύση της αντίληψης και της ανάμνησης. Το “μέλος-φάντασμα” ορίζεται ως μια ανάμνηση, μία βούληση, ή μία πεποίθηση και μπορούμε να του δώσουμε μία ψυχολογική εξήγηση, ελλείψει μιας φυσιολογικής. Ο ακρωτηριασμένος αισθάνεται το πόδι που του λείπει “όπως μπορώ να αισθανθώ ζωνρά την ύπαρξη ενός φίλου ο οποίος ωστόσο δεν είναι μπροστά στα μάτια μου”<sup>29</sup>. Έχω ένα μέλος φάντασμα σημαίνει πώς νιώθω ότι μπορώ να προβώ με αυτό, σε όλες τις ενέργειες στις οποίες μπορούσα να προβώ με αυτό το μέλος πριν από τον ακρωτηριασμό του. Μπορεί κάποιος να θυμάται ότι αισθάνθηκε ή έπαθε κάποτε. Επαναλαμβάνει το αίσθημα ή τη γνώση που είχε πρωτότερα, ή γενικά εκείνο του οποίου την κατοχή ή την έξη ονομάζουμε μνήμη. Αυτό είναι κατ’ επέκταση και η ανάμνηση, να θυμάται δηλαδή κανείς, μια από τις περασμένες ψυχικές κτήσεις<sup>30</sup>. Ο Αριστοτέλης αναρωτήθηκε: “πώς λοιπόν θυμάται κάποιος κάτι το οποίο δεν είναι παρόν; Είναι σαν να βλέπει και να ακούει το μη παρόν.”

<sup>27</sup> Heidegger M. *Η τέχνη και ο χώρος*, μτφρ Τζαβάρας Γιάννης Ίνδικτος, Αθήνα 2006 εισαγωγικό σημείωμα

<sup>28</sup> Henri Bergson - *Ύλη και μνήμη* Ροές μτφρ Ζινδριλή Πολυξένη, Υφαντής Δημήτρης, ροές Αθήνα 2013 σ. 81

<sup>29</sup> Maurice Merleau - Ponty, *Η φαινομενολογία της αντίληψης* μτφρ Καψαμπέλη Κική Νήσος Αθήνα 2016 σ. 160

<sup>30</sup> Αριστοτέλης, *Περί μνήμης και αναμνήσεως* μτφρ. Χαραλαμπίδης Γιώργος, Αθήνα 2011 σ. 30

Αυτός ο φυσιολογικός, σωματικός μηχανισμός μπορούμε να πούμε ότι λειτουργεί σαν μία αλληγορία της ανάμνησης και της νοσταλγίας, ως ένας μηχανισμός αντίστοιχος με την απώθηση και την επαναφορά του τραύματος. Το υποκείμενο παίρνει ένα συγκεκριμένο δρόμο και σε αυτόν τον δρόμο συναντά ένα εμπόδιο και μην μπορώντας να το ξεπεράσει, διαρκώς το ανανεώνει. Ένα παρόν λοιπόν, αποκτά ιδιαίτερη αξία, μετατοπίζει όλα τα άλλα παρόντα και αφαιρεί την αξία τους ως αυθεντικά παρόντα. Έτσι μία ανανέωση αφορά μόνο το περιεχόμενο της εμπειρίας μας και όχι τη δομή της. Αυτό το παρελθόν που παραμένει το αληθινό μας παρόν κρύβεται πάντα πίσω από το βλέμμα μας, αντί να απλώνεται μπροστά του<sup>31</sup>. Δημιουργείται κατά κάποιο τρόπο μία δομή η οποία γεμίζει με περιεχόμενο τις εμπειρίες αλλά κράτα έναν τύπο. Αυτές οι πρώιμες, παρελθοντικές αναμνήσεις λοιπόν, που δημιούργησαν το πρωταρχικό πλαίσιο, μέσω των οποίων μπορώ και αντιλαμβάνομαι τον κόσμο είναι αυτές που ανασύρονται και με ιριδίζοντα τρόπο εμπλέκονται με τις παρούσες εικόνες που εμφανίζονται μπροστά μου.

Η εμπειρία του ερεθίσματος κατά κάποιον τρόπο αναδιοργανώνεται και είτε διαστρεβλώνεται το αισθητηριακό αποτέλεσμα, είτε επηρεάζεται η χρονική σχέση μεταξύ ερεθίσματος και αντίληψής του. Το σώμα που είναι ένα αντικείμενο ανάμεσα στα υπόλοιπα, είναι αυτό μέσα από το οποίο αντιλαμβανόμαστε τα ερεθίσματα, μέσα από μια αλληλουχία φυσιολογικών και ψυχικών γεγονότων, αλλά δεν καταφέρνει πάντα να καταστήσει αυτούς τους μηχανισμούς αντιληπτούς και συνειδητούς. Το μέλος φάντασμα όπως και η απωθημένη εμπειρία είναι ένα πρώην παρόν που δεν παίρνει απόφαση να γίνει παρελθόν. Όλος αυτός ο μηχανισμός αποτελεί μία στάση της ύπαρξής μας κατά την οποία αρνούμαστε την μειονεξία<sup>32</sup>.

## **II. Πώς αντιλαμβανόμαστε το χρόνο**

Ο χώρος διατηρεί στο διηνεκές πράγματα που συμπαρατίθενται, ενώ αντίθετα ο χρόνος καταστρέφει σταδιακά καταστάσεις που διαδέχονται η μία την άλλη εντός του. Η αντίληψη και η μνήμη αποτελούν λοιπόν συνεκτικά στοιχεία σε αυτήν την κατάσταση<sup>33</sup>. Η μνήμη επιτρέπει την κατοχή και ανάπλαση ενός πράγματος, μιας παράστασης ως εικόνα.

---

<sup>31</sup> Maurice Merleau - Ponty, *Η φαινομενολογία της αντίληψης* μτφρ Καψαμπέλη Κική Νήσος Αθήνα 2016 σ. 163-165

<sup>32</sup> Ο.π., σ. 164

<sup>33</sup> Ο.π., σ. 174

Εκεί ανήκει και η αίσθηση της αντίληψης του χρόνου. Η μνήμη είναι η ύπαρξη κινητικής δύναμης μέσα στην ψυχή και έτσι φαίνεται πως η ανάμνηση προκύπτει με αφορμή τοπικές σχέσεις<sup>34</sup>.

Όταν η έρευνα επεκτείνεται από τη χωρική προοπτική στην οποία αναφερθήκαμε, στη χρονική προοπτική και εξετάζοντας ένα αντικείμενο, το βλέπουμε από ένα ορισμένο σημείο της διαρκείας μας. Μπορούμε να σκεφτούμε ότι αυτό το αντικείμενο έχει υπάρξει πριν από εμάς και θα υπάρχει μετά από εμάς. Ωστόσο ακόμη και αν αύριο δεν υπάρχει, θα μείνει η αλήθεια ότι υπήρξε σήμερα και μάλιστα βάσει αυτού του χρονικού σημείου, σκεφτόμαστε το παρελθόν και το μέλλον του. Μαζί με το άμεσο παρελθόν λοιπόν, έχουμε επίσης και τον ορίζοντα μέλλοντος που το περιβάλλει. Άρα έχουμε το όντως υφιστάμενο παρόν, ιδωμένο ως μέλλον αυτού του παρελθόντος. Αντίστοιχα, μαζί με το επικείμενο μέλλον από τον ορίζοντα του παρελθόντος που θα το περιβάλλει, έχουμε το όντως υφιστάμενο παρόν ως παρελθόν αυτού του μέλλοντος<sup>35</sup>.

Το παράδειγμα της αφήγησης ενός σκλάβου, από μεταγενέστερο σημείο ελευθερίας, του γεγονότος ότι δεν θυμάται και δεν του επιτρέπεται να θυμάται την ημερομηνία γέννησής του, φέρει τη συνειδητοποίηση ότι δεν σχηματίζεται η αφήγηση από κάποιον ο οποίος βρίσκεται σε αυτήν την κατάσταση της σκλαβιάς, αλλά από κάποιον που υπήρξε κάποτε σε αυτήν την κατάσταση. Αυτή αντιτίθεται στην παρούσα κατάσταση της ελευθερίας. Η αντιδιαστολή σκλαβιάς και ελευθερίας και η θέαση του παρελθόντος σκλαβιάς από το παρόν ελευθερίας μας κάνει να σκεφτόμαστε ότι το παρελθόν μας έχει περάσει και δεν μπορεί να αλλάξει<sup>36</sup>. Το παρόν επιτρέπει ελευθερία και προσφέρει άπειρες δυνατότητες, ενώ το παρελθόν είναι παγωμένο και το μέλλον ασαφές αν και έτοιμο να προσφέρει αυτά που έχουμε ονειρευτεί. Η αίσθηση γραμμικότητας προδίδεται, αφενός από το πώς θυμόμαστε το παρελθόν και πώς κάθε φορά ανασύρουμε διαφορετικά την ανάμνηση, αφετέρου από το γεγονός ότι βιώνουμε το παρόν έχοντας το βλέμμα στραμμένο προς το μέλλον προβάλλοντας σε αυτό άπειρες δυνατότητες. Το ίδιο το παρόν είναι σπασμένο σε στιγμές περιορισμένης δυναμικότητας που καθορίζονται από το παρελθόν μας και τη θέαση του μέλλοντος.

---

<sup>34</sup> Αριστοτέλης, *Περί μνήμης και αναμνήσεως* μτφρ Χαραλαμπίδης Γιώργος, Αθήνα 2011

<sup>35</sup> Maurice Merleau - Ponty, *Η φαινομενολογία της αντίληψης* μτφρ Καψαμπέλη Κική Νήσος Αθήνα 2016 σ. 174

<sup>36</sup> W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation* (2018) Chicago, University of Chicago Press σ 189-190

Ο Gaston Bachelard στο κείμενο του η “Εποπτεία της Στιγμής” πραγματεύεται τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε το χρόνο, χρησιμοποιώντας δύο βασικές αντιτιθέμενες θεωρίες, αυτή του Rounel και αυτή του Bergson. Οι δύο αυτές αντιτιθέμενες θεωρίες που αναφέρει, δηλαδή αφενός αυτή του Rounel που θεωρεί ότι η στιγμή είναι η μοναδική πραγματικότητα του χρόνου και αφετέρου αυτή του Bergson που περιγράφεται συνοπτικά ως μία φιλοσοφία της διάρκειας, θα εκλεπτύνουν τη σκέψη μας για τον τρόπο που βιώνουμε και αφηγούμαστε το χρόνο<sup>37</sup>.

Ο Bachelard αναφέρει ότι ο χρόνος μπορεί να αναγεννηθεί, αλλά πρέπει αρχικά να πεθάνει ο χρόνος που περιορίζεται στη στιγμή μας και μας απομονώνει όχι μόνο από τους άλλους αλλά και από τον ίδιο τον εαυτό μας, επειδή αποκόπτεται από το παρελθόν μας. Για τον Bergson η στιγμή δεν είναι τίποτα παραπάνω από μία τεχνητή ρήξη. Μέσα από την ανικανότητά της να ακολουθήσει τη ζωτική κίνηση, η διάνοια ακινητοποιεί το χρόνο μέσα σε ένα μονίμως πλαστό παρόν. Σε ένα συνεχές, φαίνεται πως το παρελθόν μεταβιβάζει τις δυνάμεις του στο μέλλον. Η μπερξονική φιλοσοφία συλλαμβάνει αξεδιάλυτα το παρόν και πρέπει τότε να συλλάβουμε το χρόνο συνολικά για να δούμε την πραγματικότητα. Ο χρόνος βρίσκεται στην πηγή της ζωτικής ορμής και η ζωή μπορεί να δεχτεί στιγμιαίες εξεικονίσεις άλλα μόνο η διάρκεια εξηγεί τη ζωή. Ο Bergson φαίνεται να περιγράφει ανάμεσα σε άλλα, τη διαδικασία της δημιουργίας, με οποιοδήποτε μέσο ως προσπάθειά μας να συλλάβουμε την έννοια του χρόνου και την έννοια της ζωής μέσα από το συνεχές των στιγμών<sup>38</sup>.

Ύστερα αναλύεται η σκέψη του Rounel, τονίζοντας ότι οι εκδηλώσεις της προσοχής, είναι επεισόδια αισθήσεων που έχουν αποσπαστεί από την αλληλουχία η οποία αποκαλείται διάρκεια. Αναφέρει, πως τίποτα δεν μας εξουσιοδοτεί να επιβεβαιώσουμε τη διάρκεια καθώς τα πάντα μέσα μας αντιστρατεύονται το νόημά της και γκρεμίζουν τη λογική της. Το αίσθημα που έχουμε για το παρελθόν ταυτίζεται με μία άρνηση και μία καταστροφή. Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον το γεγονός ότι η φωτογραφία έρχεται να αποτελέσει μελέτη για την καταγραφή της στιγμής. Με μηχανικό μέσο τη φωτογραφική μηχανή, αυτές οι εκδηλώσεις προσοχής γίνονται υλικά σημεία, ίχνη στην ιστορία μας και τελικά φωτογραφία. Η διαδικασία δημιουργίας μιας ανάμνησης αλλά και η αντίστοιχη διαδικασία της φωτογράφισης εμπλέκει αυτή την ενεργή εκδήλωση προσοχής στη διαδικασία επιλογής της στιγμής που ο Cartier-Bresson ονομάζει αποφασιστική στιγμή<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Gaston Bachelard, *Η εποπτεία της στιγμής* Αθήνα, Καστανιώτη 1997 σ. 54

<sup>38</sup> *Ο.π.*, σ.37

<sup>39</sup> Cartier-Bresson Henri *Η αποφασιστική στιγμή-Λόγος για τη φωτογραφία* Αθήνα, Άγρα 1998

### III. Σύντομη αναδρομή στη μελέτη της μνήμης

Η μνήμη αποτελεί μια γέφυρα σύνδεσης μεταξύ του κόσμου των ιδεών που κατασκευάζουμε μέσω της λογικής και του κόσμου που κατασκευάζουμε μέσω της αντιληπτικής ικανότητας. Ο Αριστοτέλης, θεωρούσε πως η ανάμνηση δημιουργείται από ποικίλα ερεθίσματα και εμπειρίες. Υπάρχουν πολλές θεωρίες μνήμης που είναι συσχετιστικές και βασίζονται στις ιδέες του Αριστοτέλη για τους τρόπους με τους οποίους διάφορα στοιχεία συνδέονται διανοητικά μεταξύ τους. Αυτές οι διασυνδετικές σχέσεις, συχνά ακολουθούν τους τρεις νόμους: την ομοιότητα, την αντίθεση και γειτνίαση, έτσι ώστε οι συσχετισμοί μνήμης να συνδέουν ιδέες που είναι παρόμοιας φύσης<sup>40</sup>.

Ο Αριστοτέλης διαχωρίζει τη μνήμη από την ανάμνηση ως προς τη φύση τους και ως προς τους μηχανισμούς, όχι μόνο λόγω του χρόνου, καθώς αναφέρει πως μόνο ο άνθρωπος έχει αναμνήσεις, ενώ τα ζώα έχουν μόνο μνήμη. Ο Πλάτων θεωρούσε τη μνήμη παθητική ανάπλαση των εικόνων, ενώ την ανάμνηση ενεργητική και σε αυτήν ανήγαγε όλην τη γνώση. Κατά τον Αριστοτέλη, η μνήμη είναι ανάπλαση μιας παρελθοντικής εμπειρίας συνοδευόμενη από τη συνείδηση ότι η εμπειρία εκείνη υπήρξε. Η ανάμνηση είναι η με πρόθεση ανάπλαση αυτής της εμπειρίας και στηρίζεται στη σκέψη. Τη μνήμη την έχουν και τα ζώα, την ανάμνηση μόνο ο άνθρωπος. Η μελέτη της μνήμης παρουσιάζει θεωρίες που δεν μπορούν παρά να συμπεριλάβουν γενετικές συνιστώσες για το πώς διαμορφώνεται η ανάμνηση και πώς τα ερεθίσματα γίνονται επεξεργάσιμα μέσω των διεργασιών που συμβαίνουν στο υποκείμενο.

Σε σχέση με την καταγραφή της πληροφορίας και της ανάμνησης, ο Ebbinghaus, χρησιμοποίησε τον εαυτό του για να μελετήσει τις λειτουργίες της μνήμης και οδηγήθηκε στην καμπύλη εκμάθησης, σύμφωνα με την οποία χρειάζεται μία περίοδος χρόνου για να καταχωρηθεί η πληροφορία, πράγμα το οποίο εξαρτάται φυσικά και από τον όγκο της. Οι πληροφορίες σταδιακά καταγράφονται στη μνήμη και η αποτελεσματικότητα της καταγραφής εξαρτάται από την έκθεση στην πληροφορία και την περίοδο στην οποία έγινε η προσπάθεια καταγραφής τους. Θα μπορούσαμε να πούμε, ότι τόσο το χρονικό διάστημα για το οποίο ερχόμαστε σε επαφή με ερεθίσματα που σχηματίζουν αναμνήσεις λιγότερο ή περισσότερο ισχυρές, όσο και η επαναληπτικότητά τους, επηρεάζουν την ποιότητα και τη

---

<sup>40</sup> Αριστοτέλης, *Περί μνήμης και αναμνήσεως* μτφρ Χαραλαμπίδης Γιώργος, Αθήνα 2011

διατήρησή τους. Αντίστοιχα υπάρχει η καμπύλη της λήθης, η οποία λειτουργεί αντιστρόφως ανάλογα και σχετίζεται με το πώς μία πληροφορία, μία καταχώρηση, χάνεται σταδιακά από τη μνήμη του υποκειμένου. Χαρακτηριστικό είναι ότι ο μεγαλύτερος όγκος πληροφορίας χάνεται κατά το αρχικό χρονικό διάστημα, στο οποίο το υποκείμενο δεν έρχεται σε επαφή με το ερέθισμα που προκαλεί την ανάμνηση ή με την πληροφορία που οδηγεί στην γνώση. Παρ' όλη την προβληματική της καμπύλης της λήθης, η οποία θα μπορούσε να οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι σταδιακά θα χαθούν όλες οι αναμνήσεις, αυτό δεν συμβαίνει απαραίτητα, καθώς κάποιες παραμένουν. Σίγουρα, σταδιακά οι αναμνήσεις εξασθενούν και αν δεν υπάρχουν στοιχεία τα οποία συνδέουν το παρόν του υποκειμένου με την ανάμνηση ή δεν υπάρχουν στοιχεία που βοηθούν στην ανάσυρση της ανάμνησης, πιθανό είναι αυτή να χαθεί οριστικά<sup>41</sup>. Η φωτογραφία λειτουργεί σαν ένα στοιχείο, το οποίο βοηθά στη διατήρηση της ανάμνησης, το οποίο επίσης επηρεάζει την ποιότητα και την υφή της ανάμνησης. Παρόλο που μία ανάμνηση, μία πληροφορία, μπορεί να έχουν χαθεί φαινομενικά οριστικά, παρατηρείται ότι η διατήρησή τους μπορεί να υποβοηθάται σημαντικά στην περίπτωση που υπάρχει κάποιο στοιχείο ή ερέθισμα, το οποίο να λειτουργεί σαν αγκίστρι, ώστε να ανασυρθεί η ανάμνηση. Σε αυτήν την περίπτωση η φωτογραφία μπορεί να θεωρηθεί ως το αγκίστρι που θα ανασύρει μία ανάμνηση.

Η πρότερη γνώση και μνήμη φαίνεται να έχουν λοιπόν αναμφισβήτητα μία σημαντική επιρροή στη διαμόρφωση της ανάμνησης. Αυτό που συγκροτείται ως ανάμνηση είναι θραυσματικό και ατελές, ωστόσο η διαδικασία της μνήμης, λειτουργεί ανακατασκευάζοντας την πληροφορία και προσφέροντάς της περισσότερη συνοχή στην ιστορία. Για παράδειγμα, μία ιστορία την οποία αφηγούμαστε αμέσως μόλις μας έχει συμβεί ή μόλις μας την έχουν αφηγηθεί, μπορεί να αναπαραχθεί παρέχοντας αρκετή πληροφορία. Ωστόσο αν την αφηγηθούμε σε μεταγενέστερο χρόνο, μπορεί οι πληροφορίες που έχουμε ανασύρει να είναι λιγότερες και πιο θραυσματικές. Η επισφαλής πιστότητα στην αφήγηση υποχωρεί ή καλύτερα παραχωρεί τη θέση της στην ενεργοποίηση μιας διαφορετικής συνθήκης αποτύπωσης του γεγονότος. Προκειμένου να αποζημιωθούμε για τις χαμένες πληροφορίες και να προσεγγίσουμε μια επίφαση πιστότητας στην αρχική αφήγηση και στο γεγονός, ενεργοποιείται μια συνθήκη δημιουργικής συναρμολόγησης των θραυσμάτων της ιστορίας μας, η οποία νιώθουμε ότι χρειάζεται για να συνδέσουμε καλύτερα τα κομμάτια και να δώσουμε περιεχόμενο, ώστε να υπάρχει περισσότερη συνοχή στην ιστορία μας. Με τον

---

<sup>41</sup> Ann Neurosci “Hermann Ebbinghaus” (1885). 2013 Oct; 20(4): 155–156. doi: 10.5214/ans.0972.7531.200408 <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4117135/>

ίδιο τρόπο θα μπορούσαμε να πούμε πως η πράξη της φωτογράφισης, συμβάλλει στη διαμόρφωση της ανάμνησης και μάλιστα αυτή η διαδικασία δεν είναι τυχαία. Μπορούμε να αφηγηθούμε επίσης διαφορετικά μία ιστορία, ανάλογα με την επιμέλεια του δεδομένου φωτογραφικού αρχείου. Είναι πιθανό να προσδώσουμε στην ιστορία μας και το περιεχόμενό της ανάλογα με τον τρόπο που θα επιλέξουμε να ανασχηματίσουμε και να εκθέσουμε το φωτογραφικό υλικό<sup>42</sup>.

Οι νοητικές αναπαραστάσεις έχουν διαφορετική ποιότητα από τα στοιχεία τα οποία τις συνιστούν. Σύμφωνα με τη Gestalt, ο άνθρωπος προσπαθεί να υπερασπιστεί τον εαυτό του απέναντι σε καταγιστικές εντυπώσεις, εμπειρίες, ισχυρές δυνάμεις, εκλογικεύοντας, σχηματοποιώντας και εννοιολογικοποιώντας τα στοιχεία που βρίσκονται στην διάθεσή του. Ο διαχωρισμός μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού κόσμου είναι μονάχα ζήτημα οπτικής, όπως είναι και η πίστη σε μία διακριτή αυτόνομη ανθρώπινη μορφή ή στα στατικά αντικείμενα. Μπορούμε να δούμε αυτή τη μέθοδο καταστολής του καταγιστικού αντίκτυπου της πραγματικότητας των αντικειμένων πάνω μας, σε λειτουργία, κατά την κατασκευή αιτιακών σχέσεων. Αντιλαμβανόμαστε τον έξω κόσμο, ο πλούτος του οποίου μας προκαλεί υπερδιέγερση. Αυτήν την υπερδιέγερση προσπαθούμε να καταλαγιάσουμε, ομαδοποιώντας και τακτοποιώντας τα ποικίλα στοιχεία τα οποία την προκαλούν. Για παράδειγμα, εκλογικεύοντας τον φόβο, ο φόβος μετριάζεται, ελέγχεται ή εξαφανίζεται. Αυτή η θεωρία μπορεί να εξηγήσει την απόκλιση μεταξύ της πολυπλοκότητας της πραγματικότητας που υπάρχει γύρω μας και της σχηματιζόμενης ανάμνησης αυτής. Δεν μπορούμε παρά να οδηγηθούμε ξανά στο συμπέρασμα ότι και η φωτογράφιση αποτελεί έναν τέτοιο τρόπο οργάνωσης του εξωτερικού κόσμου και της υπερδιέγερσης που αυτός μπορεί να μας προκαλεί, με μηχανικό μέσο, σε ένα υλικό αντικείμενο, τη φωτογραφία<sup>43</sup>.

Τα παραπάνω στοιχεία δικαιολογούν και το γεγονός ότι ενώ όλοι οι άνθρωποι σχηματοποιούν ώστε να κατανοήσουν, μπορεί να σχηματοποιούν διαφορετικά και να συγκρατούν διαφορετικές πληροφορίες ή διαφορετικές αναμνήσεις ως σημαντικότερες και κατά τη διαδικασία της αντίληψης αλλά και σε έναν ανασχηματισμό μιας ιστορίας και μιας αφήγησης. Κατά συνέπεια η ίδια η επιμέλεια και επιλογή υλικού από ένα αρχείο φωτογραφιών και το νοηματικό αποτέλεσμα που αυτές αποκτούν ανάλογα με τον τρόπο και

---

<sup>42</sup> Wagoner, Brady “Frederic Bartlett” (2017).

[https://www.researchgate.net/publication/312027028\\_Frederic\\_Bartlett](https://www.researchgate.net/publication/312027028_Frederic_Bartlett)

<sup>43</sup> Einstein, Carl. “Gestalt and Concept (Excerpts).” October 107 (2004): 169–176.

Web. [https://www.academia.edu/5180968/Gestalt\\_and\\_Concept\\_Excerpts](https://www.academia.edu/5180968/Gestalt_and_Concept_Excerpts)

τους στόχους αυτής της επιμέλειας, είναι τρόπων τινά μια εφαρμογή και επίδειξη της λειτουργίας αυτών των κανόνων και του μηχανισμού.

Οι άνθρωποι οργανώνουν την πληροφορία, καθώς πιστεύουν πως διαμορφώνει και επηρεάζει και την μνήμη. Όσο περισσότερο οργανωμένη είναι η πληροφορία, τόσο ισχυρότερη η μνήμη. Ο τρόπος με τον οποίο συμβαίνει η επεξεργασία μιας πληροφορίας, επηρεάζει αργότερα την ίδια την ανάμνηση. Ο τρόπος με τον οποίο η ανάμνηση έχει καταχωρηθεί και οργανωθεί, επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο ανασύρεται και λειτουργεί στο παρόν. Για να γίνει αντιληπτός ο τρόπος με τον οποίο η μνήμη λειτουργεί στο παρόν πρέπει να καταλάβουμε πώς έχει δομηθεί σε βάθος χρόνου. Η επιλογή των στοιχείων που το υποκείμενο - φωτογράφος επιλέγει να διατηρήσει στην φωτογραφία του και ο βαθμός της αφαιρετικότητας καθώς και η ταξινόμηση και πλαισίωση των αντικειμένων ή άλλα τεχνικά ζητήματα, καθορίζουν αναπόφευκτα και την σχέση της και την επιρροή στην ανάμνηση και την ποιότητά της<sup>44</sup>.

Αυτός είναι ένας λόγος που η φωτογραφία δεν μπορεί ποτέ να αποτελέσει με αυτή την έννοια την εξ ολοκλήρου διάσωση της εμπειρίας και μπορούμε να πούμε ότι λόγω αυτού χρειάζεται τη μνήμη για να αναπαραχθεί από την ανάμνηση. Όχι μόνο γιατί αποτελεί απλά μία εικόνα, η οποία μάλιστα είναι μία επίπεδη εικόνα αλλά και γιατί έχουν εκλείψει πολλά άλλα στοιχεία τα οποία συγκροτούν αυτήν την ανάμνηση και πηγάζουν από διαφορετικά αισθητηριακά μέσα της εμπειρίας και του σώματός μας. Βλέπουμε λοιπόν ένα αντικείμενο σε σχέση με το σύστημα αντικειμένων που δημιουργείται γύρω του. Η σχέση του υποκειμένου με τα αντικείμενα του γύρω χώρου του στην φωτογραφία χάνεται, καθώς η επιπεδότητα που επιβάλλει η φωτογραφία τα καθιστά κάτι σαν σύμβολα και τα απεκδύει από πολλές ιδιότητές τους.

---

<sup>44</sup> Krishneel Sarup, "An Introduction to Cognitive Psychology 3rd ed" [2014]  
[https://www.academia.edu/26030389/An\\_Introduction\\_to\\_Cognitive\\_Psychology\\_3rd\\_ed\\_2014](https://www.academia.edu/26030389/An_Introduction_to_Cognitive_Psychology_3rd_ed_2014)

## 2. Η “πράξη” της φωτογράφισης - Η επιθυμία και η καταγραφή της συνάντησης του βλέμματος με το αντικείμενο

### I. Οι ιδιότητες της φωτογραφικής μηχανής ως μηχανικού μέσου

Η φωτογραφία είναι η εκδήλωση της δυαδικότητας της επιθυμίας και του αντικειμένου της. Είναι ένα αποτέλεσμα ενεργοποίησης της επιθυμίας. Αυτή κρύβεται πίσω από την αποφασιστική στιγμή στην οποία επιχειρείται η διάσωση ενός αντικειμένου με μηχανικό μέσο τη φωτογραφική μηχανή. Ο Sigmund Freud στο έργο του “Ο Πολιτισμός Πηγή Δυστυχίας” αναφέρεται, στους τρόπους με τους οποίους ο άνθρωπος επιδιώκει να απομακρύνει τον πόνο από τη ζωή του. Ο υπαρξιακός πόνος γίνεται αισθητός με πολλούς διαφορετικούς τρόπους και ο καθένας από μας προσπαθεί με δημιουργήματα της φαντασίας να διορθώσει μία ανυπόφορη πλευρά της πραγματικότητας<sup>45</sup>. Το απέραντο αίσθημα του εγώ, που για άλλους μεταφράζεται ως Θρησκευτικό αίσθημα, βιώνεται ως ένα γενικό πλατύ αίσθημα του εγώ μας σε σχέση με το περιβάλλον. Με τη σειρά της η μνήμη σχετίζεται με αυτό το συναίσθημα, καθώς προσπαθεί να συγκεντρώσει την πολυδιάσπαση του ατόμου μέσα στο χρόνο και το χώρο μέσω της ανάμνησης, της φαντασίας και της αφήγησης, ώστε να ανασυστήσει την αφήγηση της ύπαρξης του υποκειμένου και να αντιμετωπίσει τον πόνο που μπορεί να προκαλείται από αυτή την πολυδιάσπαση<sup>46</sup>.

Προς αντιμετώπιση του πόνου, ο πολιτισμός προσφέρει κοινωνικά και τεχνολογικά μέσα με τα οποία ο άνθρωπος προσπαθεί να καλύψει τις ανεκπλήρωτες πτυχές της φύσης του, της εμπειρίας του και την αίσθηση της ατελούς επικοινωνίας του με τον κόσμο. Την ίδια στιγμή που ο πολιτισμός επιτυγχάνει να απαλύνει κάποιες από αυτές τις πληγές του ανθρώπου, δημιουργούνται νέες. Σε έναν αέναο κύκλο γίνονται οι ίδιες οι λύσεις που προσφέρει ο πολιτισμός, οι αιτίες αυτού του πόνου. Τα διάφορα στοιχεία του πολιτισμού, μετασχηματίζουν τις βιολογικές και φυσιολογικές μας ανάγκες με αφορμή τις οποίες γεννήθηκαν σε ένα προσωπικό αλλά και τεχνολογικό και πολιτισμικό γίνεσθαι. Σε αυτήν την διαδικασία δεν υπάρχει ούτε διηνεκής καινοτομία ούτε διηνεκής επανάληψη<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> Roland Barthes *Φωτεινός Θάλαμος* μτφρ Κρητικός Γιάννης Κέδρος Αθήνα 2008 σ. 15

<sup>46</sup> Sigmund Freud *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας* μτφρ Βαμβαλής Γιώργος Επίκουρος Αθήνα, 1974 σ. 21

<sup>47</sup> Ο.π., σελ 28

Με τα εργαλεία που του επιτρέπει να κατασκευάσει αυτή η πρόοδος του πολιτισμού, ο άνθρωπος τελειοποιεί τα όργανα του. Με τη φωτογραφική μηχανή έχει κατασκευάσει ένα όργανο που συλλαμβάνει τις φευγαλέες οπτικές εντυπώσεις. Η φωτογράφιση, δηλαδή η δημιουργία ενός νέου δισδιάστατου αντικειμένου, επιχειρεί να μεταφράσει ή να μετουσιώσει τη σχέση μας με τα αντικείμενα του έξω κόσμου και τη στιγμή που έχουμε βιώσει σε μια δισδιάστατη εικόνα. Ο φωτογράφος νιώθει την ανάγκη να διατηρήσει και μέσω της μηχανικής διαδικασίας της φωτογράφισης και μέσω της συσκευής της φωτογραφικής μηχανής, μία στιγμή που προσλαμβάνεται πρωταρχικά με τους φυσιολογικούς όρους, όπως προσπαθήσαμε να αναλύσουμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Σαν αυτή η στιγμή που είναι φευγαλέα, να πρόκειται να επιστρέψει μόνο μετουσιωμένη σε ανάμνηση ή σε φωτογραφία. Η κάμερα μας επιτρέπει να έχουμε άμεσα τη δυνατότητα υλικής αποτύπωσης αυτού του χώρου τον οποίο κατοικούμε εκείνη τη στιγμή και την προσμονή και προσδοκία να δούμε στο μέλλον αποτυπωμένο ως εικόνα στο χαρτί, αυτό που βιώνουμε και τη νοητική εικόνα που αυτοστιγμεί δημιουργείται. Θα φανταστούμε την εικόνα ασπρόμαυρη ή έγχρωμη ανάλογα με το είδος φιλμ που έχουμε στην κάμερα, και τις ρυθμίσεις που προτιθέμεθα να χρησιμοποιήσουμε. Αυτή η πράξη της φωτογράφισης επαφίεται σε μία συνειδητή προσπάθεια σύλληψης του παρόντος μας, διαμέσου των οριζόντων του, δηλαδή του παρελθόντος και του μέλλοντος, ώστε να υπερνικηθεί ο διασκορπισμός των στιγμών και να δοθεί ένα οριστικό νόημα που σχετίζεται με το εκούσιο είναι του και το υλικό ίχνος του.

(εικ.6)



**εικ.6 Daisuke Yokota, Vertigo 88-89, 2014**

Η πράξη της φωτογράφισης εκκινεί από την επιθυμία, και ενεργοποιεί λειτουργίες της αντίληψης και της κίνησης του σώματος καθώς και διαφορετικά είδη μνήμης. Ο φωτογράφος κινείται σωματικά, βασιζόμενος στην επιθυμία του, την αντίληψη, και στις αναμνήσεις του την ίδια στιγμή. Εντοπίζει ένα αντικείμενο το οποίο μπορεί να έχει μια ιδιαίτερη σημασία τη συγκεκριμένη στιγμή που το βλέμμα του συναντάται με αυτό και κινείται αναλόγως για να το κάνει κτήμα του. Είναι πολλοί και διαφορετικοί οι τρόποι που μπορεί να συμβούν αυτές οι ενεργοποιήσεις και είναι περίπλοκοι όσο και η ψυχική ζωή.

Από την αποτυχία μιας τέτοιας σωματικής κίνησης που καταλήγει στη μη πραγμάτωση ενός υλικού υπολείμματος της εμπειρίας μας, για τις φορές στις οποίες δεν καταφέραμε να κινηθούμε με την κάμερά μας εγκαίρως απαθανατίζοντας μία στιγμή ή ένα αντικείμενο, προκύπτει ένα αίσθημα ανησυχίας και απογοήτευσης καθώς η ίδια η επιθυμία ενός αντικειμένου και η φωτογράφισή του αποτελεί ένα μη πραγματοποιημένο ψυχικό συμβάν. Είτε πρόκειται για ανάμνηση είτε για φωτογράφιση, οποιαδήποτε διακοπή αυτού του συνδέσμου δεν καταστρέφει την παρελθούσα εικόνα αλλά της στερεί ένα τρόπο να πραγματοποιηθεί.<sup>48</sup>

Η φωτογραφική μηχανή, επιτρέπει το πάγωμα μιας στιγμής που ενδεχομένως να μην είναι καν δυνατόν να γίνει αντιληπτή και ορατή από το μάτι, λόγω της ταχύτητας με την οποία μεταβάλλεται η σκηνή. Επιτρέπει τη δυνατότητα διάσωσης της εικόνας και της στιγμής, την απελευθέρωση του ανθρώπου από την χειρωνακτική προσπάθεια της αποτύπωσης, δίνοντας τη δυνατότητα γρήγορου και αυθόρμητου ανασχηματισμού εικόνων και της μετατροπής συμβόλων, αναμνήσεων και αφηγήσεων σε στοιχεία τα οποία μπορούν να ταξινομηθούν και να αποθηκευτούν. Η διεργασία που έχει μεσολαβήσει για τη δημιουργία της φωτογραφίας είναι φυσικά εκτός από τεχνική, νοητική και ψυχική. Το αντικείμενο έχει φαινομενικά την όψη του ως τέτοιο στη φωτογραφία, καθώς και μια ψευδεπίγραφη αντικειμενικότητα. Ψευδεπίγραφη, γιατί ακριβώς έχει μεσολαβήσει η νόηση του υποκειμένου που φωτογραφίζει και αναπόφευκτα, έχει τοποθετήσει το αντικείμενο αυτό στο κάδρο όπως αυτός έχει επιλέξει, ενώ ταυτόχρονα υπάρχει και η δήλωση ότι το αντικείμενο έχει υπάρξει αυτούσιο και ανεξάρτητο.

Έχουν μεσολαβήσει διάφοροι τεχνικοί παράγοντες, που έχουν να κάνουν με την ίδια τη χρήση της φωτογραφικής μηχανής. Φωτογραφίζουμε, για να διασώσουμε με κάποια

---

<sup>48</sup> Roland Barthes *Φωτεινός Θάλαμος* μτφρ Κρητικός Γιάννης Κέδρος Αθήνα 2008 σ. 68

ακρίβεια αυτό που βλέπουμε ως εικόνα. Ταυτόχρονα όμως το να φωτογραφίζουμε είναι σαν να δημιουργούμε ένα μηχανικό σκίτσο. Κάτι που δημιουργούμε για να επιτρέψουμε στον εαυτό μας να αφήσουμε την εικόνα να φύγει από το μυαλό μας, έχοντας τη βεβαιότητα ότι η φωτογραφία διέσωσε αυτό που θέλαμε. Αφού μπορούμε να την ταξινομήσουμε και να την αποθηκεύσουμε στο συρτάρι μπορούμε και να τη φέρουμε μπροστά στο βλέμμα μας, ως αγκίστρι και σημείο αναφοράς, όποια στιγμή το θελήσουμε. Έτσι κάτι που δεν μπορούμε αλλιώς να κατακτήσουμε για πάντα, να “κατοικήσουμε” για πάντα, μπορούμε να το επαναφέρουμε μπροστά μας έστω και ως φωτογραφία και να το κρατήσουμε ως μέρος του ψυχικού καταλόγου μας, αν το επιθυμούμε. Δημιουργούμε έτσι μία καρτέλα ταξινόμησης του κόσμου μας και της ιστορίας μας, στην οποία μπορούμε να ανατρέξουμε ανά πάσα στιγμή. Με αυτόν τον τρόπο δεν χρειάζεται να την έχουμε διαρκώς κοντά μας και στο μυαλό μας. Συλλέγουμε για το αρχείο, χωρίς να έχουμε πάντα γνώση του τι ακριβώς είναι αυτό που διασώζουμε, τι δηλώνει για εμάς, τι θέλουμε να προκύψει από τις αναμνήσεις μας και πότε θα χρειαστεί να ρωτήσουμε αυτές για να βρούμε κάτι από το παρελθόν μας. Δημιουργούμε έτσι το προσωπικό αρχείο μας, το οποίο μπορεί να είναι περισσότερο ή λιγότερο ζωντανό και ανοιχτό, περισσότερο ή λιγότερο προσβάσιμο και κατανοητό από τους άλλους.

Η εικόνα ως μία απόπειρα περιορισμού ενός επιπέδου, είναι μία διαδικασία αφαίρεσης από τον εξωτερικό κόσμο των τεσσάρων διαστάσεων και προβολής αυτής της αφαίρεσης, στον κόσμο των δύο διαστάσεων. Αυτήν την ικανότητα ο Flusser ονομάζει φαντασία και τη θεωρεί προϋπόθεση για την παραγωγή αλλά και την ανάγνωση των εικόνων. Οι εικόνες παρεμβάλλονται μεταξύ ημών και του κόσμου. Δημιουργούνται και συντίθενται, αφαιρώντας στοιχεία από τον έξω κόσμο μέσω της ικανότητας της φαντασίας και ύστερα, ερμηνεύονται ξανά μέσω αυτής της ικανότητας. Όπως η εικόνα, έτσι και η μνήμη σύμφωνα με τον Αριστοτέλη καθορίζεται από τη φαντασία. Συγκεκριμένα αναφέρει ότι η μνήμη ανήκει στο μέρος της ψυχής όπου ανήκει και η φαντασία. Τα πράγματα είναι αντικείμενα μνήμης και ταυτόχρονα αντικείμενα της φαντασίας<sup>49</sup>.

Περνώντας στην περιγραφή της χειρονομίας της φωτογραφικής πράξης, ο Flusser καταλήγει να τονίζει το γεγονός ότι ο φωτογράφος, όσο κι αν πιστεύει ότι είναι ελεύθερος να φωτογραφίσει οτιδήποτε επιθυμεί από τον έξω κόσμο, στην πραγματικότητα είναι δέσμιος του προγραμματισμού της συσκευής που έχει στη διάθεσή του, μέσα από την οποία διασώζει μόνο αυτά τα οποία αυτή η συσκευή είναι προγραμματισμένη να διασώζει<sup>50</sup>. Αυτή η

<sup>49</sup> Αριστοτέλης, *Περί μνήμης και αναμνήσεως* μτφρ Χαραλαμπίδης Γιώργος, Αθήνα 2011

<sup>50</sup> Vilem Flusser, *Προς μια φιλοσοφία της φωτογραφίας* University Studio Press 2015 σ. 10

ελευθερία λοιπόν είναι μία προγραμματισμένη ελευθερία και ενδιαφέρον εδώ παρουσιάζει η αντιδιαστολή της ελεύθερης επιλογής και της προγραμματισμένης ελευθερίας. Ο Flusser υποστηρίζει πως δεν είναι δυνατόν να υπάρξει μία αυθόρμητη πράξη φωτογράφησης και την παρουσιάζει σαν μία εννοιολογική χειρονομία, η οποία είναι διακριτό σημείο της γραμμικής σκέψης. Είναι αδύνατον ένας φωτογράφος, σύμφωνα με αυτή την ιδέα, να απαθανατίζει μία σκηνή ή στιγμή ανεξάρτητα από τα τεχνητά όρια που καθορίζει η φωτογραφική του μηχανή αλλά και εξωτερικά από τα εννοιολογικά πλαίσια στα οποία ο ίδιος ο φωτογράφος έχει ζήσει και φωτογραφίζει. Κατά αυτήν την έννοια προκύπτει πως ο πραγματικός κόσμος δεν είναι ο κόσμος εκεί έξω, ούτε η έννοια μέσα στο πρόγραμμα της μηχανής αλλά μόνο η εικόνα η οποία αναδύεται.

Ο φωτογράφος επιλέγει κατά τον ίδιο τρόπο που επιλέγει ο κυνηγός να στοχεύει σε ένα αντικείμενο. Αυτό το αντικείμενο επιλέγεται βάσει πολιτισμικών συνθηκών. Η δομή των πολιτισμικών συνθηκών δεν περιέχεται στο θέμα του φωτογράφου αλλά στην ίδια την πράξη της φωτογραφικής λήψης και στην φωτογραφία που προκύπτει<sup>51</sup>. Οι μηχανισμοί της κίνησης του σώματος, της αντίληψης του χώρου, της επιθυμίας, της ανάμνησης και της φωτογράφισης που αναφέρθηκαν έχουν πολλά κοινά αλλά και περιορισμούς. Όταν συμβαίνει κατά κάποιο τρόπο οργανικά μια στιγμή να επιλέγεται να μετατραπεί σε ανάμνηση ή σε φωτογραφία, ο μηχανισμός της επιλογής προκαλείται από ένα σύμπλεγμα διάδρασης ερεθισμάτων με το σώμα μας και την ιστορία μας αλλά και τη σχέση μας με το μέλλον. Η μνήμη και η ενέργειά της είναι η κατοχή και ανάπλαση μιας παράστασης, ως εικόνα του πράγματος. Η μνήμη ανήκει στο κομμάτι της ψυχής στο οποίο ανήκει και η αντίληψη του χρόνου. Γιατί η μνήμη είναι η ύπαρξη της κινητικής δύναμης στην ψυχή ώστε από αυτή και από την εξωτερική κίνηση προκύπτει η ανάμνηση από τις τοπικές σχέσεις<sup>52</sup>.

Με σημαντικό άξονα την επιθυμία του υποκειμένου, προκύπτει ότι κάθε στοιχείο του εξωτερικού κόσμου μπορεί εν δυνάμει, εξ αποστάσεως να αποσπά τις αναγκαίες κινήσεις από το υποκείμενο και να καθορίζει αυτές τις κινήσεις του στο χώρο αλλά και τις αποφάσεις του. Το αντικείμενο, το θέμα που ο φωτογράφος εντοπίζει και επιθυμεί τη συγκεκριμένη στιγμή, τον οδηγεί σε μια σειρά κινήσεων και στη φωτογράφιση. Ακόμη η επιθυμία και η φωτογράφιση οδηγούν στην κίνηση του σώματός του, ώστε να βεί την καταλληλότερη θέση και οπτική γωνία. Το υποκείμενο μέσω του βλέμματος και της κίνησης καλείται να συνθέσει

---

<sup>51</sup> Vilem Flusser, *Προς μια φιλοσοφία της φωτογραφίας* University Studio Press 2015 σ. 33

<sup>52</sup> Αριστοτέλης, *Περί μνήμης και αναμνήσεως* μτφρ Χαραλαμπίδης Γιώργος 2011 Αθήνα σ. 46

και να εστιάσει, να πατήσει το κουμπί και να προβεί στην πράξη της φωτογράφισης. Όπως για τον κοινό άνθρωπο η κίνηση είναι ένας πρωτογενής τρόπος να συσχετιστεί με ένα αντικείμενο έτσι και αυτή η διαδικασία που αναφέραμε είναι για τον φωτογράφο το επόμενο στάδιο συσχετισμού του με το αντικείμενο που εμπλέκει την ιδιότητα του συγκεκριμένου υποκειμένου ως φωτογράφου. Σε έναν εξασκημένο φωτογράφο η κίνηση αυτή μπορεί να γίνεται σχεδόν τόσο φυσικά, όπως αντιλαμβάνεται. Μπορούμε λοιπόν ακόμη και να πούμε ότι η φωτογράφιση είναι κατά κάποιον τρόπο διευρυμένη αντίληψη. Ο Henri-Cartier Bresson παρομοίασε τον εαυτό του σαν έναν τοξοβόλο Zen, ο οποίος πρέπει να γίνει ο ίδιος στόχος για να μπορέσει να χτυπήσει το στόχο του. Η σκέψη πρέπει να γίνεται πριν και μετά τη φωτογραφία, ποτέ τη στιγμή της φωτογράφισης. **(εικ.7)**



**εικ.7 Henri Cartier-Bresson, Ile de Sifnos, 1961, Σίφνος**

Με μία φωτογραφία αποκτά εξέχουσα σημασία μία συγκεκριμένη στιγμή και δομείται λοιπόν μία νέα σχέση με τα πράγματα γύρω μας.<sup>53</sup> Αφού δούμε μία φωτογραφία με ένα συγκεκριμένο αντικείμενο, χώρο ή άνθρωπο είναι πιθανόν να προσέξουμε περισσότερο αυτόν ή κάποιο χώρο, αντικείμενο ή άνθρωπο με ίδια ή παρόμοια χαρακτηριστικά και στο μέλλον γιατί η φωτογραφία μας υπέδειξε έτσι. Κάποιος τράβηξε αυτή τη φωτογραφία για να

<sup>53</sup> Roland Barthes *Φωτεινός Θάλαμος* μτφρ Κρητικός Γιάννης Κέδρος Αθήνα 2008 σ. 52-119

μας πει: κοίταξε αυτόν τον χώρο, αυτό το αντικείμενο ή αυτόν τον άνθρωπο. Αντίστοιχα είναι σαν να λέμε εμείς στον ίδιο μας τον εαυτό, ότι αυτό το οποίο μας κίνησε το ενδιαφέρον και την προσοχή έχει κάποια ιδιαίτερη σημασία για εμάς, ανάμεσα σε όλα τα υπόλοιπα αντικείμενα, ανάμεσα σε όλες τις υπόλοιπες στιγμές, σε όλους τους υπόλοιπους χώρους και ανάμεσα σε όλους τους υπόλοιπους ανθρώπους<sup>54</sup>. Έτσι θα μπορούσε να λειτουργεί λοιπόν κατά κάποιο τρόπο με ένα μηχανισμό έθους. Γιατί σύμφωνα με τον Αριστοτέλη η μνήμη δεν είναι αίσθηση, ούτε συλληπτική νόηση, αλλά έξη. Είναι η κατοχή αυτών των δυνάμεων όταν παρέλθει ο χρόνος. Η μνήμη όμως του παρόντος πράγματος στον παρόντα χρόνο δεν υπάρχει, αλλά υπάρχει η αίσθηση του παρόντος, η ελπίδα του μέλλοντος, και η μνήμη του παρελθόντος. Διότι κάθε μνήμη συνοδεύεται από την αντίληψη του χρόνου. Έτσι όσα όντα έχουν την αντίληψη του χρόνου, αυτά έχουν μόνο μνήμη, θυμούνται μέσω της δυνατότητας να αντιλαμβάνονται τον χρόνο<sup>55</sup>.

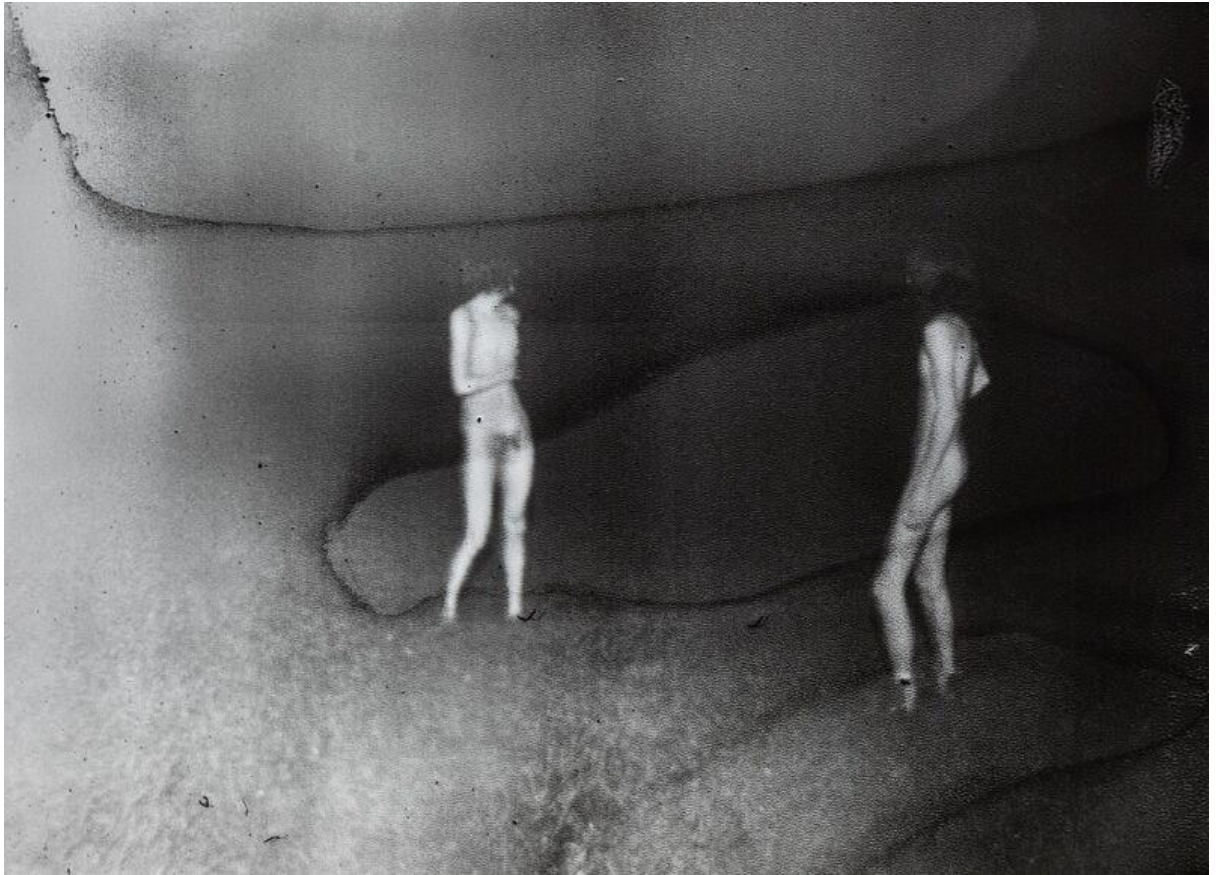
Φωτογραφίζουμε γιατί ταυτόχρονα είναι καταπραϊντικό και είναι η απόδειξη ότι ήμασταν εκεί, τότε, διασκεδάσαμε, σκεφτήκαμε, επιθυμήσαμε να κατοικήσουμε αυτό τον συγκεκριμένο χώρο, αντικείμενο, ή άνθρωπο.(εικ.8) Προσπαθήσαμε να τα διασώσουμε σε μία φωτογραφία η οποία είναι απόδειξη, ότι νιώσαμε κάτι τη στιγμή εκείνη που το ξεχωρίσαμε από όλα τα άλλα<sup>56</sup>. Είμαστε οπλισμένοι με αυτή τη συσκευή, με οξυμένο βλέμμα και σε επιφυλακή ώστε να γίνουμε μάρτυρες αυτού που επιθυμούμε.

---

<sup>54</sup> Roland Barthes *Φωτεινός Θάλαμος* μτφρ Κρητικός Γιάννης Κέδρος Αθήνα 2008 σ. 34

<sup>55</sup> Αριστοτέλης *Περί μνήμης και αναμνήσεως* μτφρ Χαραλαμπίδης Γιώργος, (2011) Αθήνα σ18

<sup>56</sup> Roland Barthes *Φωτεινός Θάλαμος* μτφρ Κρητικός Γιάννης Κέδρος Αθήνα 2008 σ. 107



**εικ.8 Daisuke Yokota, από τη σειρά Site, 2013**

Η πρώτη κατοικία της εικόνας που ύστερα θα εμφανιστεί σε φωτογραφία βρίσκεται πίσω από το βλέμμα μας και για αυτόν τον λόγο έχει σημασία να μην μας προδώσει η φωτογραφική μας μηχανή, ώστε η φωτογραφία να βρει την υλική θέση της στον κόσμο μας. Έχει την ιδιότητα να αποκαθιστά τη σημασία του καθημερινού, του συνηθισμένου, του ταπεινού και δικαιώνει κατά κάποιο τρόπο το ασήμαντο που έχει αποκτήσει σημασία για το υποκείμενο που φωτογραφίζει, χωρίς πάντα να είναι σαφής ο λόγος για τον οποίο το ξεχωρίζει από τα υπόλοιπα. Το προσωπικό αποκτά ένα οπτικό μέσο έκφρασης και η ύπαρξη μας ένα τεκμήριο. Η φωτογραφία είναι ψευδαίσθηση παρουσίας και την ίδια στιγμή, αντικείμενο που εκπροσωπεί την παρουσία δημιουργώντας όμως, έντονη αίσθηση της απουσίας. Αυτή η αίσθηση του άπιαστου, του ανέφικτου ανακινείται από τη θέα της φωτογραφίας. Αυτή η αδυναμία κατοίκησης και επαφής, είναι πολύ κοντινή στο ερωτικό αίσθημα του οποίου η ένταση βιώνεται δριμύτερη από την έλλειψη, την απόσταση, την απουσία, όταν το παρόν δεν μας είναι αρκετό<sup>57</sup>. (εικ.9)

<sup>57</sup> Roland Barthes *Φωτεινός Θάλαμος* μτφρ Κρητικός Γιάννης Κέδρος Αθήνα 2008 σ. 109



**εικ.9 Δανάη Μπαλαμπάνη, Επίδαυρος, 2018**

Όλες αυτές οι διεργασίες και οι προεκτάσεις τους στη συμπεριφορά του φωτογράφου, ξεκινούν από την επιθυμία αλλά και από μία αδυναμία πλήρωσης της, από την αδυναμία ολοκληρωτικής αντίληψης και συμπερίληψης μέσα μας μιας ενότητας-συνοχής του κόσμου, από τη θραυσματικότητα των στιγμών, από την αδυναμία ακρίβειας της μνήμης και της ανάμνησης. Καταλήγουν σε μία φωτογραφική απεικόνιση που γίνεται αισθητή και πάλι ως ανεπαρκής, ως εξίσου μη πλήρης, διαιωνίζοντας την αγωνία από την οποία ξεκινά ο φωτογράφος: την αδυναμία πληρότητας και την προσπάθεια ταξινόμησης. Επιστρέφουμε έτσι στην άποψη του Freud ότι μέσω του πολιτισμού δεν μπορούμε να αποφύγουμε τη δυστυχία που μας προκαλείται από την ανεπάρκεια της ύπαρξής μας αλλά και στη θέση της Gestalt ότι η πραγματικότητα και η πληρότητα, είναι κάτι πολύ περισσότερο και κυρίως κάτι διαφορετικό από το άθροισμα των μελών της.

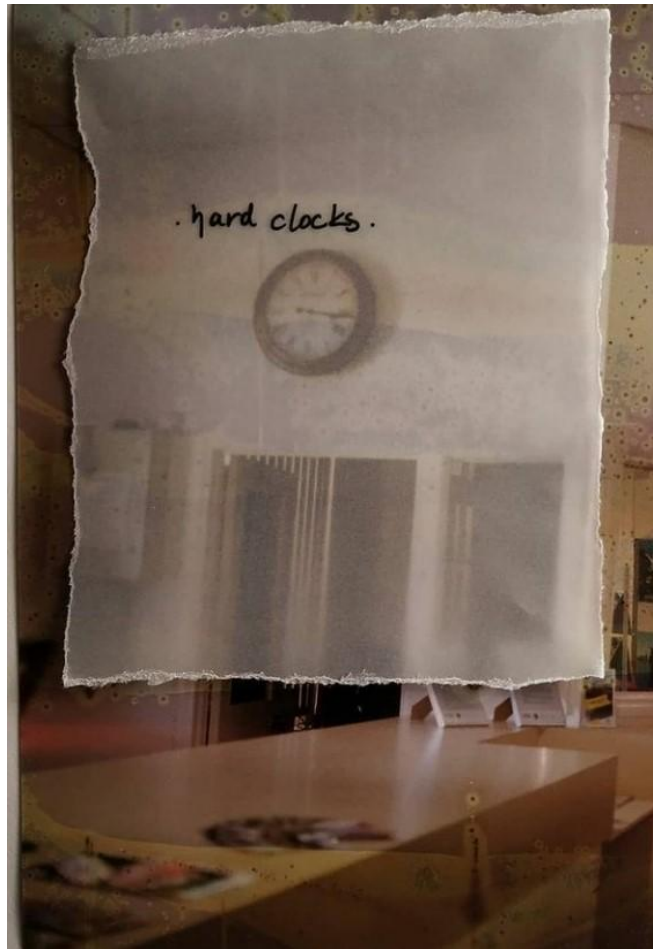
Το παρόν μας συμπαρασύρεται από τη διάρκεια και γίνεται ένα σταθερό και ταυτοποιήσιμο σημείο σε έναν αντικειμενικό χρόνο ως ανάμνηση ή ως φωτογραφία. Το ανθρώπινο βλέμμα θέτει στο στόχαστρο μία πλευρά του αντικειμένου ακόμη και αν με τη βοήθεια του χρονικού και χωρικού ορίζοντα υπονοούνται και όλες οι άλλες. Αυτές δεν

μπορούν να γίνουν ορατές ή να γίνει αναφορά σε αυτές αν δεν διαμεσολαβήσει ο χρόνος και η γλώσσα ή κάποιο άλλο μέσο καταγραφής και αφήγησης<sup>58</sup>.

Δύο ώρες πριν εγκαταλείψω την ήπειρο, εμφανίζεται μπροστά μου ένα ιδιόμορφο σταματημένο ρολόι το οποίο αποκτά για μένα εκείνη τη στιγμή ιδιαίτερη σημασία. Αν δεν επέλεγα να το φωτογραφίσω, η σημασία δεν θα είχε αποδοθεί σε αυτή τη σκηνή και δεν θα μπορούσα να την ανασύρω σαν μέρος του εικαστικού μου ημερολογίου. Η ίδια η πράξη της φωτογράφισης ενεργοποιεί μια εικόνα ενός αντικείμενου που έχει ιδιαίτερη σημασία για το υποκείμενο ώστε να μορφοποιηθεί σε αντικείμενο. Μπορεί να έχει ξαναϊδωθεί κάπου ένα παρόμοιο αντικείμενο και να θεωρείται όμορφο ή άσχημο, ωστόσο σε κάποιες περιπτώσεις μπορεί να λειτουργήσει ως *punctum* καθώς έχει συνδυαστεί με κάποιο συμβάν. Έτσι επιθυμώ να το αναπαράγω ως μια εικόνα που προκύπτει από το ψυχικό μου γίγνεσθαι. Μπορεί απλώς, να αποτελεί με έναν τρόπο αγαπημένο ενθύμιο, αντικείμενο μικρής αξίας, κειμήλιο ή να παραπέμπει σε κάποιο στοιχείο που αποκτά μέσα μου μια συμβολική βαρύτητα και επιλέγω να το συμβολοποιήσω. **(εικ.10)**

---

<sup>58</sup> Maurice Merleau - Ponty, *Η φαινομενολογία της αντίληψης* μτφρ Καψαμπέλη Κική Νήσος Αθήνα 2016 σελ.143

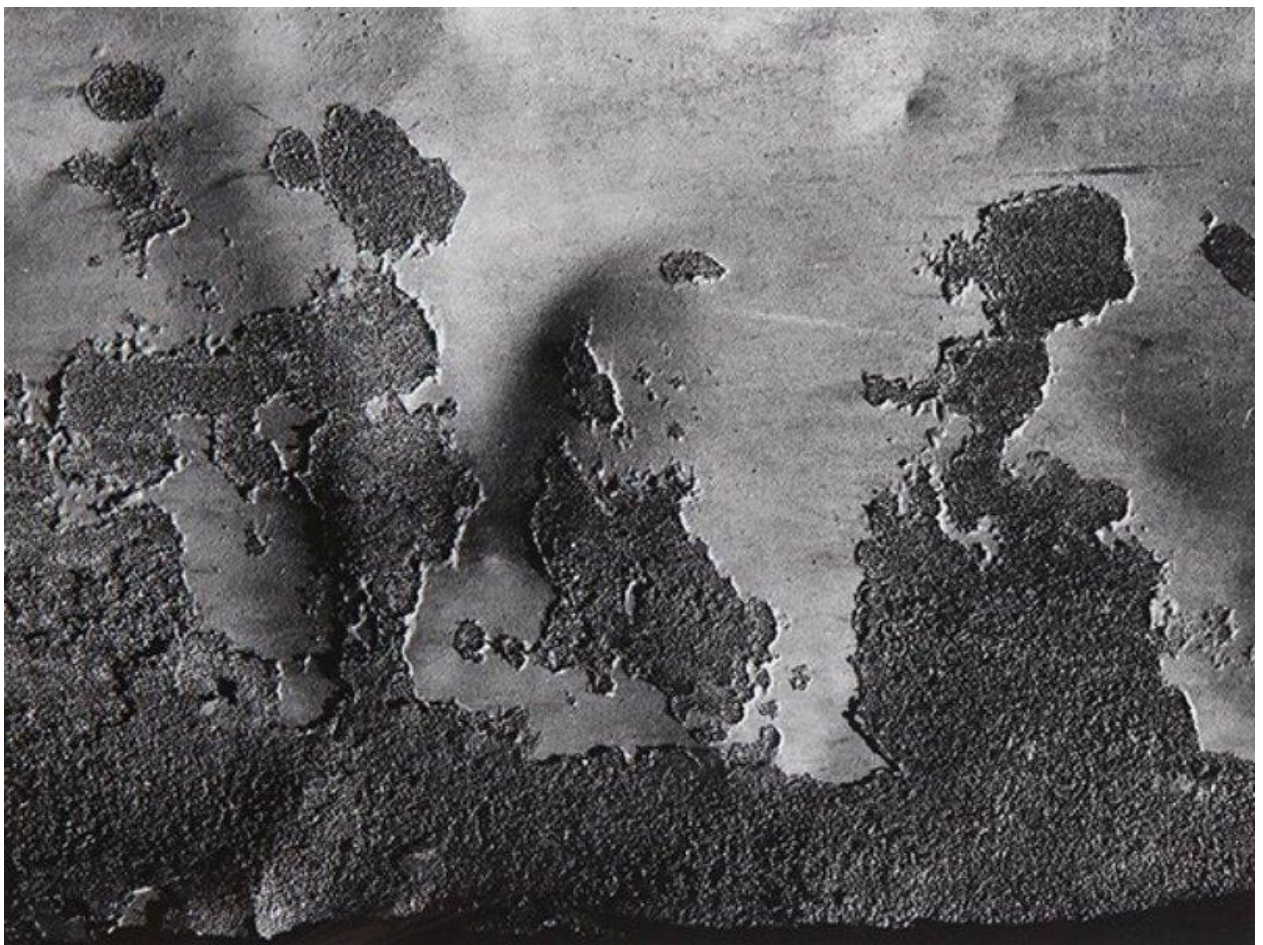


**εικ.10 Δανάη Μπαλαμπάνη, Time to go, 2018, The Grampians, Βικτώρια, Αυστραλία**

Ο φοίνικας, θέμα που συχνά έχω συλλάβει τον εαυτό μου να φωτογραφίζω, είναι σύμβολο αυτάρκειας και μοναχικότητας. Είναι τοποθετημένος συχνά σε μη οικεία περιβάλλοντα, ένα στοιχείο της φύσης που μεταφέρθηκε και εγκαταστάθηκε και επιβιώνει μονάχο, σε νέο τόπο. Έχει ακόμη και πολιτική προέκταση καθώς αυτή η μετεγκατάσταση συνέβη συχνά μέσω της ανθρώπινης παρέμβασης και κοινωνικά μπορεί να αποτελεί σύμβολο της ανθρώπινης δραστηριότητας, των μετακινήσεων, της αποικιοποίησης.

Μια φωτογραφία μπορεί λοιπόν να συμβολοποιεί μια υπαρξιακή κατάσταση, αίσθηση και ανησυχία. Τα φθαρμένα αντικείμενα, για παράδειγμα ένα αντικείμενο με την υφή της σκουριάς παραπέμπει σε κίνδυνο και φθορά και ως εκ τούτου μπορεί να προκαλεί έντονη σωματική αίσθηση και αντίδραση αλλά και έλξη ταυτόχρονα. Η θέα της φθοράς του αντικειμένου παραπέμπει έντονα σε σωματικότητα και υπαρξιακή φθορά. Για παράδειγμα, η θέα ενός τοίχου μπορεί να λειτουργεί ως ένα επιδερμικό στοιχείο μιας πόλης. Ένας τοίχος

που παρουσιάζει σημάδια φθοράς, και στην επιφάνειά του παρουσιάζονται πολλαπλές στρώσεις, χρώματος, υλικών και σοβά, μας αφηγείται με τον πιο εύγλωττο εικαστικό τρόπο τη σημασία του περάσματος του χρόνου πάνω στο πρόσωπό μιας πόλης και τις στρώσεις χρονικών στιγμών που επικάθονται στην επιφάνειά της και δημιουργούν ένα παλίμψηστο. Στο έργο του ο Aaron Siskind χρησιμοποιούσε θέματα και υλικά από τον πραγματικό κόσμο, όπως ξεφλουδισμένους τοίχους και αναδείκνυε τα σημεία φθοράς πάνω σε αυτούς, αναπαριστώντας απλώς, αυτά τα ίδια τα υλικά και πώς ο χρόνος έχει επιδράσει πάνω τους. Συγκέντρωνε την προσοχή και το μέσο του κοντά στο υλικό του και μας μαρτυρούσε αυτό που το ίδιο το υλικό είχε να μας πει ή τη συνομιλία των υλικών μεταξύ τους. (εικ.11-12)



**εικ.11 Aaron Siskind, Chicago 48, 1948, Σικάγο**



**εικ.12 Aaron Siskind, Providence 28**

Τα αποτσίγαρα του Irving Penn, μια σειρά από όμορφες, μεγεθυμένες εκτυπώσεις αποτσίγαρων που εκτέθηκαν στην Γκαλερί Marlborough το 1975, ανέδειξαν αυτό το μπανάλ, μαρό απομεινάρι μιας μάταιης ανθρώπινης δραστηριότητας που είναι συνυφασμένη με το θάνατο. Το κάπνισμα, συχνά εκτέθηκε, ιδίως στο χώρο του θεάματος, ως δραστηριότητα που συνοδεύει την περισυλλογή και τον αναστοχασμό. Συνοδεύει στιγμές ζωτικότητας, παρόλο που η είσοδος του καπνού στο σώμα μας, μας φέρνει πιο κοντά στο θάνατο. Αποτελεί συντροφιά, και υλικό ίχνος αυτής καθώς επίσης και της στιγμής που συντρόφευσε. Το αποτσίγαρο λοιπόν μέσα από τις φωτογραφίες του Penn, παρουσιάστηκε ως ένα μικρό ποταπό κειμήλιο, ένα αντικείμενο σε κατάσταση εμφανούς φθοράς που αντικατοπτρίζει με

κάποιον τρόπο μια πτυχή αυτού, του οποίου υπήρξε συντροφιά. Αυτές οι φωτογραφίες του Penn, αποτελούν ένα παράδειγμα φωτογραφιών που μου συνέβησαν, καθώς ενεργοποίησαν αναμνήσεις. Αυτά τα πεταμένα, ασήμαντα αντικείμενα, συχνά μου τραβούσαν την προσοχή καθώς περιπλανιόμουν στους δρόμους των πόλεων και τα φανταζόμουν ως σημάδια, μικρά πεταμένα αντικείμενα, φορείς αποτεφρωμένων σκέψεων. (εικ.13)

Ένα μοτίβο που έχουμε συνδέσει με κάποιο στοιχείο της πραγματικής μας ζωής, μπορεί να επεξηγεί εικαστικά κάποια ιδέα ή πραγματικότητα με τρόπο εναλλακτικά εκφραστικό, διαφορετικά απ' ότι μια λεκτική αφήγηση. Μπορεί να μας δημιουργείται η αίσθηση ότι η σκηνή που έχουμε μπροστά μας είναι μια σκηνή όπου διαδραματίζεται μια παράσταση του εσωτερικού μας κόσμου ή ακόμη και να ταυτίζεται με μια ονειρική σκηνή. Τα κανάλια στη Βενετία και η προσμονή της παραμονής μου σε αυτήν την πόλη, πυροδότησαν σειρά ονείρων κατά τα οποία κατεβαίνω τα υδάτινα σκαλιά και εισέρχομαι σε μια υποβρύχια πόλη. Οι νεκρές λίμνες Menindee δημιούργησαν μια απόκοσμη αίσθηση που επίσης περιγράφεται στο φωτογραφικό υλικό που απέμεινε από εκείνη την περιήγηση. Ο εγκέφαλος συνδέει τις παρελθούσες εμπειρίες, αναμνήσεις και εικόνες με το εξωτερικό, το πραγματικό, δηλαδή τη δράση, με σκοπό να δημιουργήσει στην προκειμένη περίπτωση ένα υλικό αποτύπωμα, μέρος ενός ψυχικού συνεχούς.



εικ.13 Irving Penn, Cigarettes no 37, 1972

## II. Σουρεαλισμός και φωτογραφία

Ο Duchamp αντιμετώπισε τη φωτογραφία ως αυτή που έθεσε σε εφαρμογή για πρώτη φορά την έννοια της δημιουργίας όχι ως τοκετό, αλλά ως τυφλό ραντεβού. Βλέπουμε τη φωτογραφία ως μια τυχαία συνάντηση του βλέμματος με το αντικείμενο που γεννά επιθυμία στο υποκείμενο και ως εκ τούτου παρατηρούμε τη συγγένεια της πράξης της φωτογράφισης με τη σουρεαλιστική σκέψη και τις σουρεαλιστικές πρακτικές. Μπορούμε να εντοπίσουμε τη σχέση συνάντησης του αντικειμένου με το βλέμμα που βασίζεται τόσο στην τυχαιότητα όσο και στην επιλογή. Η φωτογραφική μηχανή είναι το μηχανικό μέσο που επιτρέπει σε μία τυχαία συνάντηση του βλέμματος με το αντικείμενο να ανασχηματιστεί σε εικόνα, παγώνοντας τον χρόνο. Το βλέμμα υπάρχει μέσα στη φωτογραφία και τα αντικείμενα το προσελκύουν να τα επιθυμήσει, να υπάρχει ανάμεσά τους, ύστερα να τα αποσπάσει από τον τρισδιάστατο κόσμο και να τα μετατρέψει σε ένα σύμβολο, ένα σημείο μιας ιστορίας και μιας αφήγησής του. Αυτή η διαδικασία της επιλογής καθιστά τη φωτογραφία επίσης ένα μήνυμα από το παρελθόν.

Η Sontag στα κείμενα της και ιδίως στο “Περί φωτογραφίας” καταπιάνεται και με μία πιο πολιτική και κοινωνική άποψη του σουρεαλισμού και της φωτογραφίας, καθώς αναφέρει πως μέσα από τη φωτογραφία ο αστός μπορεί να έρθει σε επαφή πιο εύκολα με το “άλλο”, το κοινωνικά διαφορετικό, με το εξωτικό. Ο αστός ως θεατής, αλλά κυρίως ως φωτογράφος έχει το πρόσχημα και την ασφάλεια να επιδιώξει να έρθει πιο κοντά στο “άλλο”, στο διαφορετικό και να το παγιδεύσει μέσα στη συσκευή του, με το φακό του.<sup>59</sup> Ο “flaneur” είναι κάποιος ο οποίος περιφέρεται χωρίς σκοπό στην πόλη, συλλέγοντας κατά κάποιο τρόπο εμπειρίες και στιγμές. Ο φωτογράφος αποτελεί μία οπλισμένη εκδοχή του, καθώς συλλέγει εικόνες από την περιπλάνηση του, με τη μορφή φωτογραφιών. Ο φωτογράφος μπορεί να λειτουργήσει ως γέφυρα και να συμπληρώσει το κοινωνικό χάσμα ανάμεσα στο “άλλο” και τον δικό του κόσμο, εκθέτοντας σε θεατές ενίοτε όμοιους με αυτόν, αυτό που βρίσκει στην αναζήτηση του. Υποστηρίζει πως η εικόνα μιας φτωχής γειτονιάς, που μπορεί να τραβήξει το ενδιαφέρον κάποιου, δεν έχει τίποτα πιο σουρεαλιστικό από τον πλούτο. Ωστόσο σε συνθήκες φτώχειας επαναχρησιμοποιούνται παλιά αντικείμενα τα οποία συχνά αλλάζουν χρήση λόγω ανάγκης. Η θέα παλιών, επαναχρησιμοποιημένων αντικειμένων, γεμάτων ιστορία που βρέθηκαν εκεί

---

<sup>59</sup> Susan Sontag, *On Photography* Penguin, 2019 σ. 61-62

ίσως κατά τύχη χωρίς να έχουν συγκεκριμένο σκοπό, έλκει το βλέμμα μας με τέτοιο τρόπο ώστε να τα αντιλαμβανόμαστε ως αισθητικοποιημένα αντικείμενα, ως “ready-made”.

Οι σουρεαλιστές διαχειρίζονται τα “readymade” ή τα “found-objects” καθεαυτά, με έναν παρόμοιο και συγγενικό τρόπο με τον οποίο εμείς θέλουμε να αντιμετωπίσουμε τη φωτογραφία και αυτό που απεικονίζει ή διασώζει. Ένα σκουπίδι μπορεί να αποτελεί “found object”, “ready-made”, να αποτελεί τέχνη, ίχνος της ιστορίας και ο τρόπος με τον οποίο καλλιτέχνες όπως ο Kurt Schwitters ή ο Ed Kienholz, επανένταξαν στην τέχνη τους διάφορα στοιχεία, όπως παλιά αντικείμενα και απορρίμματα από τον κατάλογο των αντικειμένων του κόσμου, μας γοητεύει καθώς εντοπίζουμε κάποια συγγένεια<sup>60</sup>. Αυτό που ήδη υπάρχει, γίνεται ορατό ξανά, φωτογραφίζεται και επαναχρησιμοποιείται. Αναφέρθηκε παραπάνω πως η ανάγκη να φωτογραφηθεί κάτι υπονοεί τη σχέση της φωτογραφίας με την πραγματικότητα αλλά και ότι η πραγματικότητα δεν είναι αρκετή. Στο παρελθόν η δυσαρέσκεια με την πραγματικότητα εκφραζόταν ως μια προσμονή για έναν άλλο κόσμο. Στη μοντέρνα κοινωνία η δυσαρέσκεια με την πραγματικότητα εκφράζεται ως επιθυμία αναπαραγωγής αυτού του κόσμου<sup>61</sup>.

Το “found-object” και το “ready-made”, έχουν το κοινό με τη φωτογραφία, ότι με κάποιο τρόπο έχουν πολλαπλές χρήσεις καθώς βρίσκονται σε μία ενδιάμεση κατάσταση μεταξύ αντικειμένου τέχνης και πραγματικού απλού χρηστικού αντικειμένου. Δηλαδή η φωτογραφία βρίσκεται στο μεταίχμιο μεταξύ ενός αντικειμένου τέχνης αλλά και ενός λειτουργικού ίχνους του πραγματικού αντικειμένου, ενός σκίτσου του, ενός μέρους του καταλόγου ή του αρχείου. Την ίδια στιγμή που αποτελεί ακριβή απεικόνιση του αντικειμένου, το φέρει και σε μια σφαίρα εξιδανίκευσης. Η φωτογραφία αποτελεί ούτως ή άλλως ένα θραύσμα. Η προσθετική αποσύνθεση του παρελθόντος δημιουργεί μία νέα παράλληλη πραγματικότητα, το καινούργιο. Ο Walter Benjamin, λάτρης της έννοιας του θραύσματος, ασχολήθηκε πολύ με τη φωτογραφία και όπως και ο Breton ήταν επίσης λάτρης των υπαίθριων αγορών και των αντικειμένων από δεύτερο χέρι, ενώ θεωρούσε τις υπαίθριες αγορές ως την εμπροσθοφυλακή της αισθητικής<sup>62</sup>. Η σημασία του έργου του συλλέκτη μεγαθύνεται όσο μεγαλώνει ο ατέλειωτος όγκος των θνητών αντικειμένων του καταλόγου του κόσμου. Η δουλειά του είναι να διασώσει με φροντίδα αυτά που θεωρεί περισσότερο

---

<sup>60</sup> Bois, Yve-Alain , Buchloh, Benjamin , Foster, Hal , Krauss, Rosalind *Η Τέχνη από το 1900* (2009) Αθήνα, Επίκεντρον

<sup>61</sup> Susan Sontag *On Photography* (2019) Penguin σ. 87

<sup>62</sup> Ο.π., 74

σημαντικά. Η φωτογραφία μπορεί και αποκτά έτσι, εκτός από την έννοια του θραύσματος και την έννοια του αποφθέγματος.

Αναπόφευκτη είναι η αίσθηση της μελαγχολίας όπως λέει ο Fox Talbot, καθώς οι φωτογραφίες αποτελούν πληγές του χρόνου. Η φωτογραφία μεταξύ άλλων είναι μία καταλογοποίηση της θνησιμότητας του περάσματος του χρόνου. Σε κάθε περίπτωση με τον ίδιο τρόπο, όταν ένα “found object” ή ένα “ready-made” βρίσκει το νέο του σπίτι και τη νέα του σημασία, ανάλογα με το εννοιολογικό πλαίσιο ή το υλικό του πλαίσιο, έτσι και η φωτογραφία, μπορεί προσδιορίζεται και αποκτά νέα σημασία ανάλογα με το πλαίσιο που τοποθετείται. (εικ.14)



**εικ.14 William Henry Fox Talbot, Articles of Glass, 1844**

Η Φωτογραφία παραπέμπει επίσης αισθητικά και εννοιολογικά στο ερείπιο και τη γοητεία του<sup>63</sup>. Δυσκολευόμαστε να ταξινομήσουμε την πραγματικότητα και καθώς

<sup>63</sup> Susan Sontag, *On Photography* Penguin, 2019 σ. 86

φωτογραφίζουμε, η φωτογραφία αποτελεί ένα τυχαίο θραύσμα της πραγματικότητας. Μας δημιουργεί διπλά λοιπόν την αίσθηση ότι η πραγματικότητα είναι περίπλοκη και παράλληλα δεν είναι αρκετή. Δεδομένης της πολυπλοκότητας του κόσμου, αντί να προσπαθούμε να καταλάβουμε τα σημεία του ως σημάδια των καιρών, με τη φωτογραφία τον συλλέγουμε και τον αναπαράγουμε. Τελικά η ίδια η πράξη της φωτογράφισης όπως την εννοούμε, υποδεικνύει την αποδοχή της αίσθησης ματαιότητας κατανόησης του κόσμου και ως εκ τούτου την τάση μας να τον συλλέξουμε και να τον φωτογραφίσουμε, να τον κατανοήσουμε και να επικοινωνήσουμε με τη σημασία του. **(εικ.15)**



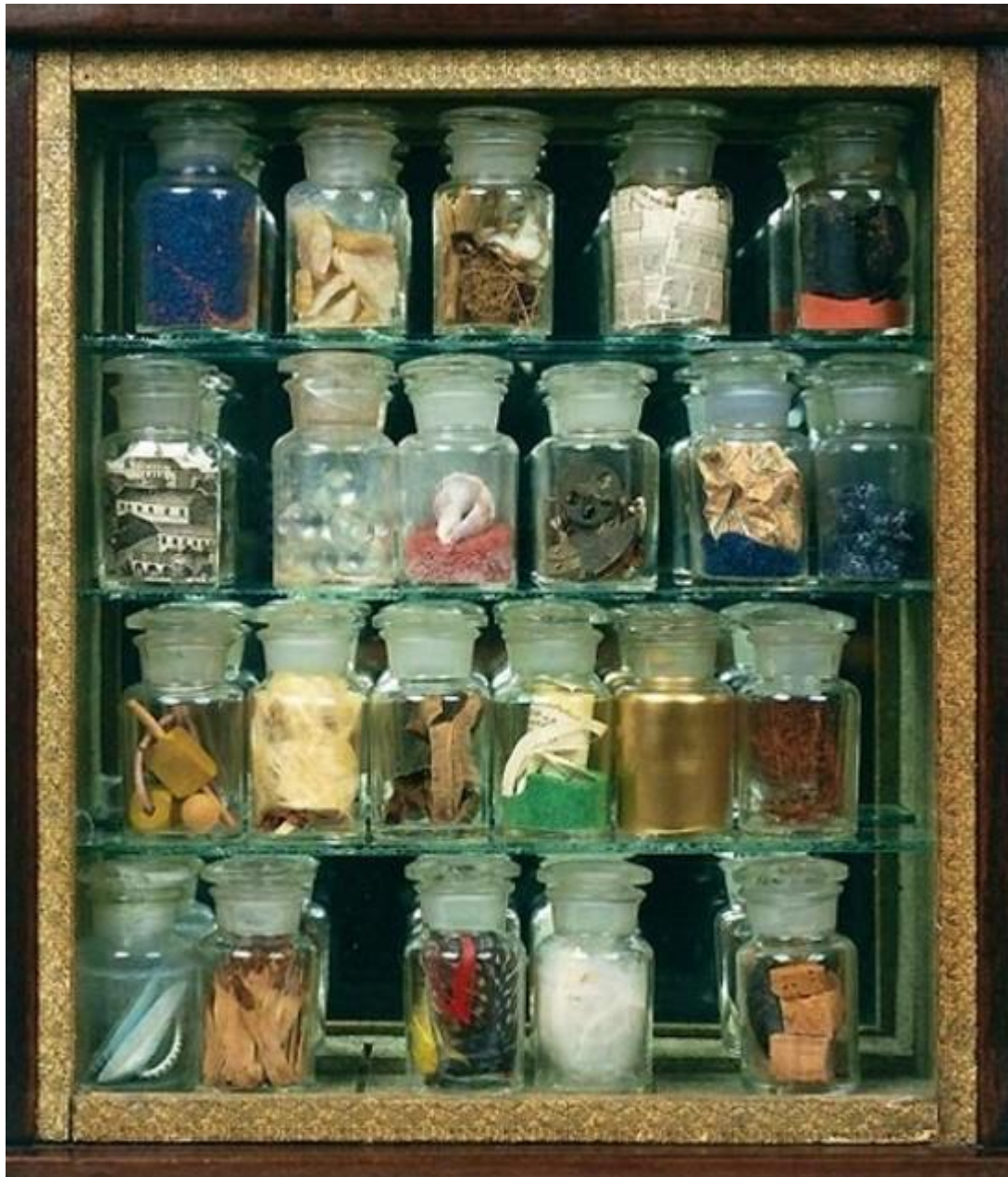
**εκ.15 William Henry Fox Talbot, Dandelion Seeds, 1858**

Ενώ η ιστοριογραφική διαδικασία προσπαθεί να βάλει τα πράγματα σε μία φαινομενικά γραμμική σειρά διαχωρίζοντας το σημαντικό από το μη σημαντικό, το κεντρικό από το περιθωριακό, ο φωτογράφος όπως και ο συλλέκτης, φαίνεται σε πρώτη όψη να συλλέγουν χωρίς τάξη. Παρόλα αυτά φαίνεται ότι υπάρχει μία τάξη εσωτερική που αναδύεται, η οποία βρίσκεται σε συμφωνία με τον εσωτερικό κόσμο τους αφού φαίνεται να επιλέγουν βάσει ενός εσωτερικού ρυθμού<sup>64</sup>.

Η φωτογράφιση αντιστρέφει επίσης τη σχέση του αντικειμένου με τον κόσμο. Από ένα αντικείμενο εκεί έξω, γίνεται ένα αντικείμενο μέσα σε ένα άλλο αντικείμενο που είναι η φωτογραφία. Τα κουτιά του Joseph Cornell πλαισιώνουν με έναν τρόπο που δηλώνουν αυτήν την αγωνία της ενύπαρξης στον κόσμο. Περιέχουν αντικείμενα του έξω κόσμου και τους δίνουν μια νέα σημασία. Πλαισιώνει και περικλείει σε αυτά, διάφορα στοιχεία της φύσης και της κοινωνίας, όπως αποκόμματα από κείμενα και εφημερίδες, χάρτες, παιχνίδια και φυσικά υλικά. Τα έργα του λειτουργούν σαν ένας τρισδιάστατος κατάλογος αντικειμένων. Αποτελούν την δική του “cabinet des curiosités”. Στην πλαισίωση των εξωτερικών αντικειμένων και την προσπάθεια καταλογοποίησης κατά τις επιθυμίες του, επαφίεται και μια αντίστροφη λειτουργία. Η εξωτερίκευση δηλαδή της σημασίας που έχουν αυτά τα αντικείμενα για τον εσωτερικό ψυχικό και ονειρικό του κόσμο. Μέσα από τον σουρεαλιστικό τρόπο παράθεσης και πλαισίωσης αυτών των αντικειμένων, αυτά συνδιαλέγονται μεταξύ τους στο εσωτερικό αυτών των κουτιών αλλά και επικοινωνούνται στον εξωτερικό παρατηρητή, τον θεατή. **(εικ.16)**

---

<sup>64</sup> Susan Sontag *On Photography* (2019) Penguin σ. 87



**εικ.16 Joseph Cornell, Pharmacy, 1942**

Πραγματικό δεν είναι λοιπόν πια το σημαινόμενο αλλά το σημαίνον. Η έννοια της ιδιότητάς της φωτογραφίας ως εννοιολογική εικόνα, μπορεί να γίνει κατανοητή από το παράδειγμα της ασπρόμαυρης φωτογραφίας που υπάρχει ως αντικείμενο. Ο ασπρόμαυρος κόσμος δεν υπάρχει, αλλά η ασπρόμαυρη φωτογραφία υπάρχει. Βλέπουμε για ακόμη μια

φορά πως η προσπάθεια διάσωσης μιας ανάμνησης μέσα από την φωτογραφική συσκευή, συμβαίνει ακριβώς με τους όρους ελευθερίας που επιτρέπει η ίδια η φωτογραφική συσκευή<sup>65</sup>.

Στην ομιλία το υποκείμενο δε γνωρίζει απαραίτητα τι ακριβώς θέλει να πει πριν μιλήσει. Έτσι και στη φωτογραφία δεν είναι πάντα προσχηματισμένη η εικόνα που τελικά παρουσιάζεται, ούτε φυσικά συγκεκριμένο αυτό που θέλει να πει ο φωτογράφος. Μπορεί να υπάρχει μία σχετική άγνοια των σκέψεων που οδηγούν στη λεκτική διατύπωση ή στην περίπτωση μας, στη φωτογράφιση<sup>66</sup>. Η ονοματοθεσία των αντικειμένων δεν έρχεται μετά την αναγνώριση, αλλά είναι η ίδια η αναγνώριση. Στην περίπτωση της φωτογράφισης που φαινομενικά αποτελεί απεικόνιση αυτού που βλέπουμε και αντιλαμβανόμαστε μέσω και πάλι της όρασης, αποτελεί μία ταυτοποίηση και αναγνώριση του εξωτερικού αντικειμένου, ως κάτι το οποίο έχει αξία να αναγνωριστεί, να τακτοποιηθεί, να αναπαραχθεί και να συμβολοποιηθεί, με βάση την οπτική ενός υποκειμένου. Η ομιλία όπως και η φωτογραφία, δεν μεταφράζει μία ιδιαίτερη σκέψη ή μία ήδη έτοιμη εικόνα αλλά την εκπληρώνει. Η συνείδηση μπορεί να βρει στην εμπειρία της μόνο ότι έχει βάλει μέσα της η ίδια. Ο ομιλητής συνήθως δεν σκέφτεται ακριβώς τι θα πει πριν μιλήσει, ούτε η ομιλία αποτελεί ακριβή αναπαραγωγή της σκέψης του ομιλητή. Με τον ίδιο τρόπο ο φωτογράφος την ώρα που φωτογραφίζει δεν σκέφτεται ακριβώς, ούτε βλέπει, ούτε θυμάται ωστόσο όλα αυτά συμβαίνουν καθώς φωτογραφίζει<sup>67</sup>.

Η έκφραση και η καταγραφή με διάφορα μέσα λειτουργούν σαν κάτι βοηθητικό προς την μνήμη καθώς δημιουργούν ένα πλαίσιο ερεθισμάτων που την ενεργοποιεί. Η αισθητική έκφραση απονέμει την ύπαρξη κάθε αυτή, σε ότι εκφράζει, εγκαθιστά το αντικείμενο στη φύση σαν ένα αντιληπτό πράγμα προσβάσιμο σε όλους. Από την εμπειρική ύπαρξη πραγματοποιείται η σημασία των ίδιων των σημείων μέσω της εκφραστικής διεργασίας.

---

<sup>65</sup> Vilem Flusser *Προς μια φιλοσοφία της φωτογραφίας* University Studio Press 2015 σ. 41

<sup>66</sup> Maurice Merleau - Ponty, *Η φαινομενολογία της αντίληψης* μτφρ Καψαμπέλη Κική Νήσος Αθήνα 2016 σ. 313

<sup>67</sup> Ο.π., σ. 313

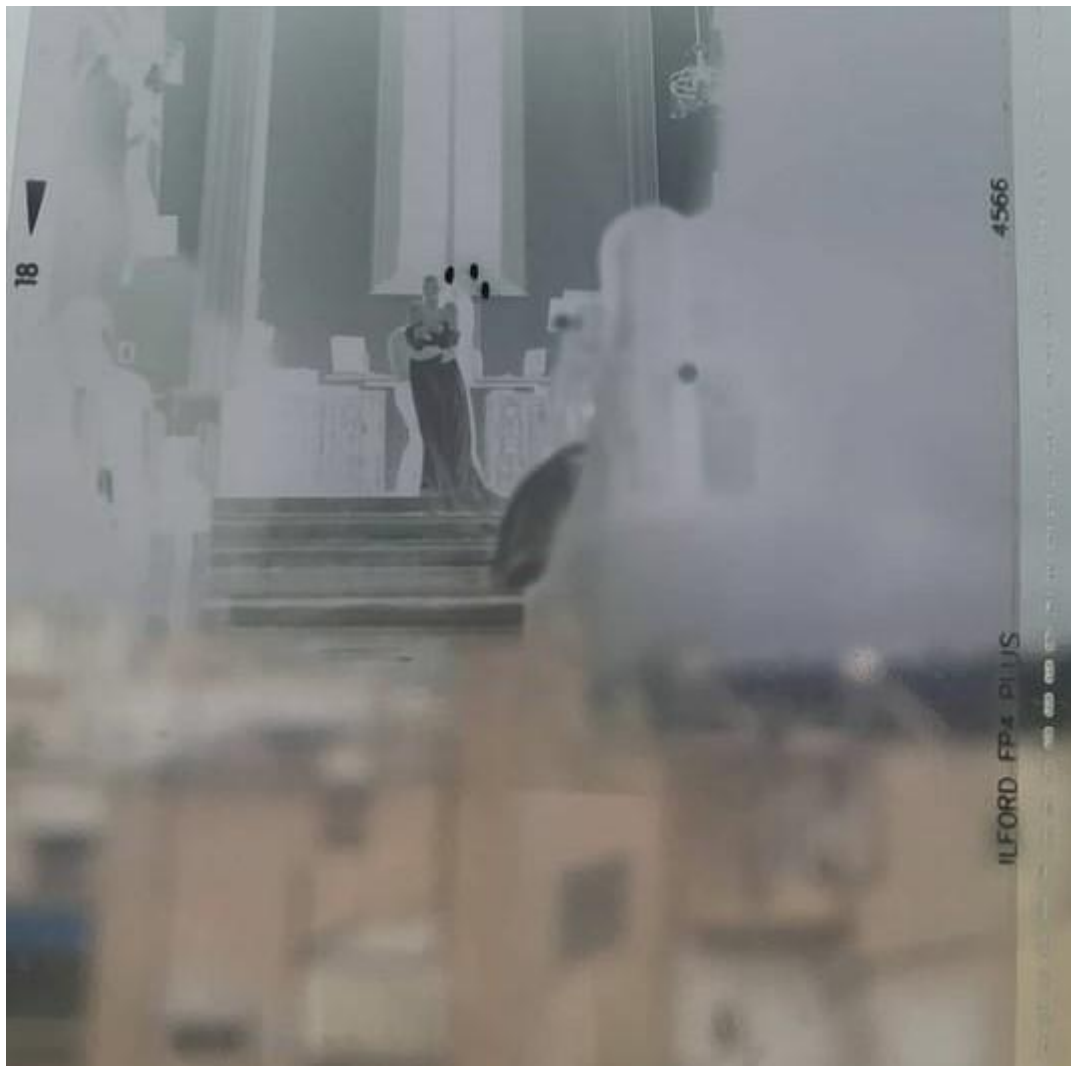
### 3. Ο ιριδισμός των εσωτερικών και εξωτερικών εικόνων - Η φωτογραφία ως υλική αποτύπωση της ανάμνησης - Η φωτογραφία ως υλικό στοιχείο ταξινόμησης ποιητικής, ψυχικής αντικειμενικής

#### I. Το παρελθόν και η αφήγηση

Η φωτογραφία αποτελεί μια μαρτυρία ενός υπαρξιακού γεγονότος και αποτύπωση του σε εικόνα ενώ το μήνυμά της μπορεί να είναι πολλαπλό. Αποτελεί ένα ανάλογο ενός αντικειμένου του κόσμου αποτυπωμένο σε εικόνα σαν καρτέλα καταλόγου σε ένα φανταστικό αρχείο. Είναι στοιχείο υπαρξιακής, ποιητικής, ψυχικής ταξινόμησης και το ανάλογο της ανάμνησης. Παράλληλα αποτελεί λοιπόν ένα ιστορικό ίχνος. Ο τρόπος που κοιτάμε τον κόσμο και γράφουμε την Ιστορία, και καταλογοποιούμε την πληροφορία καθορίζει τον τρόπο που βλέπουμε τη φωτογραφία και που ανασύρουμε την ανάμνηση. Η φωτογραφία αντικατοπτρίζει κάτι που φωτογραφήθηκε εκεί και τότε, από κάποιον ο οποίος είχε μια ιστορία και κάποιο σκοπό. Η εικόνα του παρελθόντος γλίστρα φευγαλέα και το παρελθόν μπορεί να συλληφθεί μόνο σαν εικόνα που αστράφτει τη στιγμή ακριβώς της αναγνώρισης της και μετά χάνεται μία για πάντα. Κάθε εικόνα του παρελθόντος που δεν αναγνωρίζεται από το παρόν αναφορικά με αυτό απειλεί να εξαφανιστεί για πάντα. Η ανασύνθεση του παρελθόντος δεν σημαίνει αναγνώριση του με τον τρόπο που υπήρξε πραγματικά<sup>68</sup>. Αυτές οι γραμμές από τις θέσεις για τη φιλοσοφία της ιστορίας του Walter Benjamin περικλείουν το νόημα της λειτουργίας της ιστορίας και της αντίληψής μας για αυτή. Όπως προκύπτει η θέα μιας εικόνας μιας παρελθοντικής στιγμής όπως η φωτογραφία, μπορεί να γίνει αντιληπτή μόνο από την οπτική γωνία του παρόντος. Έτσι το μήνυμά που μπορεί να φέρει η φωτογραφία είναι μεταβαλλόμενο και ιριδίζον. Όπως μεταβάλλεται αυτό που βλέπουμε στη φωτογραφία ανάλογα από τη χρονική στιγμή στην οποία την κοιτάζουμε μεταβάλλεται ανάλογα και με το υποκείμενο που την κοιτάζει. **(εικ.17-18)**

---

<sup>68</sup> Walter Benjamin, Θέσεις για τη φιλοσοφία της Ιστορίας Αθήνα, Λέσχη κατασκόπων του 21ου αιώνα



**εικ.17 Στιγμιότυπο από την παράσταση *Η Αδερφή μου*, 2019, σκην. Περικλής Μουστάκης, Αγγλικανική Εκκλησία, Αθήνα, φωτογραφία Δανάη Μπαλαμπάνη**



**εικ.18 Στιγμιότυπο από την παράσταση *Η Αδερφή μου*, 2019, σκην. Περικλής Μουστάκης, Αγγλικανική Εκκλησία, Αθήνα, φωτογραφία Δανάη Μπαλαμπάνη**

Η θέα της φωτογραφίας φέρει μια αλληλεπίδραση των εσωτερικών και εξωτερικών εικόνων στο ίδιο το υποκείμενο που την παρατηρεί. Μπορεί να ενεργοποιήσει εσωτερικά τοπία που προέρχονται από τη μνήμη και την φαντασία ώστε να συνδεθεί με το περιεχόμενο της. Η στιγμή της συνάντησης του βλέματος με τη φωτογραφία αποτελεί επίσης ένα συμβάν το οποίο μπορεί να παραλληλιστεί σε κάποιο βαθμό με τη στιγμή της ανάσυρσης της

ανάμνησης. Μια φωτογραφία επιφέρει αναπόφευκτα αισθητικοποίηση στο αντικείμενο, του οποίου γίνεται το ανάλογο, το μετατρέπει σε κάτι που μπορεί να προσληφθεί με διαφορετικούς τρόπους και βρίσκεται πλέον εκτός του ελέγχου του δημιουργού-υποκειμένου της. Η σκηνή βρίσκεται εκεί, συλληφθείσα με μηχανικό και όχι ανθρώπινο τρόπο και ο μηχανικός τρόπος είναι στην προκειμένη περίπτωση εγγύο αντικειμενικότητας. Ωστόσο διερευνώντας το ζήτημα της φωτογράφισης με φαινομενολογικούς όρους και ως μία διαδικασία συγγενική ως προς την αντίληψη και πράξη της ανάμνησης, εύκολα μπορούμε να καταλήξουμε στην αδυναμία αντικειμενικής απεικόνισης ή κατά συνέπεια αντικειμενικής πρόσληψης της.

Η θέα της φωτογραφίας εκτός από το εικονικό επίπεδο, μπορεί να εμπλέκει και το γλωσσικό. Καθώς μεσολαβεί η γλώσσα και ο χρόνος, η εικόνα επανανοηματοδοτείται και αποκτά μια διευρυμένη διάσταση, διαφορετικής υφής ενώ περνά σε λεκτικό επίπεδο. Η φωτογραφία διέπεται από τη γλώσσα, καθώς τη στιγμή που αντικρίζουμε, οι συνδέσεις μεταξύ λέξεων και εικόνων διαρκώς συγχέονται και εναλλάσσονται. Η άποψη αυτή μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως το εικονικό πεδίο δεν είναι εντελώς ξέχωρο από το λεκτικό. Είναι αδύνατον να περιγραφεί επακριβώς μια φωτογραφία όπως ακόμη πιο δύσκολο είναι να περιγραφεί μια ανάμνηση. Αυτή η δυσκολία υφίσταται ακριβώς διότι θα έπρεπε να συνδυαστούν διαφορετικά κανάλια σύνδεσης με τον εξωτερικό κόσμο. Τα αντικείμενα είναι συνήθεις αγωγοί ψυχικών συμβάντων, συνειρμών, ιδεών ή σύμβολα που αποτελούν σημαίνοντα ανοιχτά προς ερμηνεία. Αφενός αυτά τα αντικείμενα είναι συνεχή και πλήρη, αφετέρου παραπέμπουν σε σαφή γνωστά σημαινόμενα. Είναι στοιχεία ενός αληθινού γλωσσάριου, στοιχεία ενός καταλόγου ταξινόμησης του κόσμου. Με τις φωτογραφίες μπορούν να δημιουργηθούν χάρτες από τόπους μνήμης και η μνήμη είναι ένα κείμενο - εικόνα, ένα δίπλα κωδικοποιημένο σύστημα νοητικής αποθήκευσης και ανάκτησης ενώ η φωτογραφία μία υλική αναφορά, όπως λειτουργεί μία καρτέλα του παραθέτει πληροφορίες για την ανεύρεση στοιχείων για το περιεχόμενο ενός αρχείου<sup>69</sup>.

Αν προσπαθήσουμε να περιγράψουμε με μέσο τη γλώσσα μια εικόνα και να μεταγράψουμε αυτό που βλέπουμε στη φωτογραφία από τη μια δομή στην άλλη και πάλι θα δούμε πως αυτή η διαδικασία είναι περίπλοκη. Η περιγραφή μιας φωτογραφίας φαίνεται αδύνατη, καθώς κατά την προσπάθεια αυτή όχι μόνο γινόμαστε ανακριβείς ή ελλιπείς αλλά

---

<sup>69</sup> W.J.T. Mitchel, *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation* Chicago, University of Chicago Press 2018 σ. 192

αλλάζουμε και δομή. Επισημαίνουμε άλλο πράγμα από αυτό που επιδεικνύεται<sup>70</sup>. Με τη μετάβαση από τη μία δομή στην άλλη, σχηματίζονται μοιραία επιπλέον σημαινόμενα. Τις περισσότερες φορές πράγματι το κείμενο διευρύνει απλώς ένα σύνολο συμπαραδηλωσεών που εμπεριέχονται στη φωτογραφία, μερικές φορές όμως το κείμενο παράγει και εφευρίσκει ένα εντελώς καινούργιο σημαινόμενο, το οποίο κατά κάποιο τρόπο προβάλλεται αναδρομικά στην εικόνα, σε σημείο να φαίνεται καταδηλούμενο. Ο λόγος μπορεί να φτάνει ως τη διάψευση της εικόνας και να παράγει έτσι μία αντισταθμιστική συμπαραδήλωση<sup>71</sup>. Η διαδικασία αναδιάρθρωσης μιας ανάμνησης, η λεκτικοποίησης της, καθώς επίσης αναδιάρθρωση της αφήγησης της, φέρουν αναπόφευκτα με έναν τρόπο ανάλογο, μεταβολές στις σημασίες και στην ίδια τη φύση της πρωταρχικής σκηνής.

Το ζήτημα της γλωσσικής περιγραφής αλλά και της ανάμνησης και της αφήγησής της λοιπόν είναι κεντρικής σημασίας. Η αγγλική λέξη remember που σημαίνει θυμάμαι, αποτυπώνει αποτελεσματικά το περιεχόμενο της λέξης. Αποτελείται από το Re που σημαίνει ξανά ή επαναλαμβάνω και το Member που σημαίνει μέλος. Επαναλαμβάνουμε τα μέλη, ξανά συναρμολογούμε τα μέρη της μνήμης, ώστε να ανασύρουμε και κατά συνέπεια να αφηγηθούμε την ιστορία<sup>72</sup>. Όλοι οι τρόποι ανάσυρσης της ανάμνησης είναι από μόνοι τους την ίδια στιγμή μια διαδικασία επανανοηματοδότησης, αναδιάρθρωσης και αναδόμησης του παρελθόντος με βάση το παρόν. Ύστερα από την αναδιάρθρωση μπορεί να έρχεται η αφήγηση ή η περιγραφή αυτού που ανασύρθηκε.

Θεωρείται συχνά ότι η φωτογραφία από μόνη της και εξορισμού αποδίδει την ίδια τη σκηνή, κατά κυριολεξία την πραγματικότητα. Από το αντικείμενο ως την απεικόνιση του υπάρχει ασφαλώς μία σμίκρυνση διάστασης, μια μεταβολή της προοπτικής και του χρώματος. Θεωρείται ότι ασφαλώς η φωτογραφία δεν είναι το πραγματικό, είναι όμως τουλάχιστον το τέλει ανάλογο. Έτσι λοιπόν φανερώνεται η φωτογραφική απεικόνιση ως ένα μήνυμα χωρίς κώδικα<sup>73</sup>. Η φωτογραφία διαφοροποιείται από τις υπόλοιπες εικόνες, καθώς μπροστά της η αίσθηση της κατάδηλωσης είναι τόσο ισχυρή ώστε δεν αφήνεται περιθώριο για ανάπτυξη δεύτερου μηνύματος. Παρόλα αυτά παρατηρούμε πως είναι αδύνατον να προσλάβουμε μια εικόνα ως το τέλει ανάλογο του αντικειμένου χωρίς να υπεισέρχονται διαφορετικές σημασίες για αυτό.

<sup>70</sup> Roland Barthes, *Εικόνα Μουσική Κείμενο* Αθήνα, Πλέθρον, 2007 σ.28

<sup>71</sup> Roland Barthes, *Εικόνα Μουσική Κείμενο* Αθήνα, Πλέθρον, 2007 σ. 27-28

<sup>72</sup> Mitchel W.J.T. *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation* (2018) Chicago, University of Chicago Press σ. 202-203

<sup>73</sup> Roland Barthes, *Εικόνα Μουσική Κείμενο* Αθήνα, Πλέθρον, 2007

Η αφήγηση, με το καθένα από τα μηνύματα που αναπτύσσει, με τρόπο φαινομενικά άμεσο και εμφανή, εκτός από το ίδιο το αναλογικό περιεχόμενο, δηλαδή τη σκηνή, το αντικείμενο, το τοπίο, φέρει και ένα άλλο συμπληρωματικό μήνυμα που είναι αυτό που ονομάζουμε συνήθως ύφος της αναπαραγωγής. Αυτή η πλάγια λαλιά θα μπορούσαμε να πούμε κατά τον Merleau-Ponty, αποτελεί μία δεύτερη έννοια της οποίας το σημαίνον είναι μία ορισμένη μεταχείριση της εικόνας, οφειλόμενη στη δράση του δημιουργού και της οποίας το σημαινόμενο παραπέμπει σε μία ορισμένη κουλτούρα του θεατή ή της κοινωνίας που δέχεται το μήνυμα. Φυσικά, ανάλογα με το θέμα της φωτογράφισης και το δέκτη, το ύφος μπορεί να είναι διαφορετικό και συνάδει με το είδος της φωτογραφίας και το περιεχόμενό της. Για παράδειγμα, όπως είναι αναμενόμενο, διαφορετικό ύφος έχει η καλλιτεχνική φωτογραφία, διαφορετικό οι οικογενειακές φωτογραφίες ή οι φωτογραφίες ρεπορτάζ.

Όλες οι μιμητικές τέχνες, περιλαμβάνουν δύο μηνύματα: ένα μήνυμα κατά-δηλούμενο που είναι το ίδιο το ανάλογο και ένα μήνυμα συμπαραδηλούμενο που είναι ο τρόπος με τον οποίο ο θεατής ή η κοινωνία γενικά αναγιγνώσκει ένα ορισμένο σημείο, δηλαδή τι σκέφτεται περί αυτού του σημείου. Χάρη στον κώδικα συμπαραδήλωσης, η ανάγνωση της φωτογραφίας είναι λοιπόν πάντα ιστορική ή αλλιώς πολιτισμική. Το κείμενο είναι το δικαίωμα ελέγχου του δημιουργού, και την ίδια στιγμή το δικαίωμα ελέγχου της κοινωνίας πάνω στην εικόνα ή τη φωτογραφία καθώς το κείμενο καθορίζει και παραποιεί το περιεχόμενο του σημαίνοντος.

Πράγματι ο ζωγράφος κατασκευάζει, ενώ ο φωτογράφος πλαισιώνει. Άρα ο φωτογράφος πλαισιώνει το αντικείμενο του, το θέμα του με το τεχνικό του μέσο και τις προβληματικές που αυτό το μέσο επιφέρει. Οι παρεμβάσεις ανήκουν, στο χώρο της συμπαραδήλωσης και καταρρίπτουν την όποια επίφαση αντικειμενικότητας. Θα καθορίσουν το ύφος μιας εικόνας ή φωτογραφίας και τον τρόπο με τον οποίο θα προσληφθεί. Όσον αφορά στη φωτογραφία, φαίνεται συχνά όλα να συμβαίνουν σαν να υπάρχει εξ' αρχής, έστω ουτοπική μία προβολή της φωτογραφίας, ακατέργαστη και άμωμη. Πάνω σε αυτή ο φωτογράφος με τη βοήθεια ορισμένων τεχνικών τοποθετεί τα σημεία που προέρχονται από τον πολιτισμικό κώδικα<sup>74</sup>. Αυτή όμως η προβολή της φωτογραφίας εκ μέρους του φωτογράφου με τις αρχικές παρεμβάσεις του όπως το καδράρισμα, η πλαισίωση του θέματος, η επιλογή της απόστασης από το αντικείμενο, η εστίαση, η γωνία λήψης, το βάθος

---

<sup>74</sup> Roland Barthes, *Εικόνα Μουσική Κείμενο* Αθήνα, Πλέθρον, 2007 σ.32

πεδίου, το φως και φυσικά η αποφασιστική στιγμή ή ακόμη το αν η φωτογραφία είναι έγχρωμη ή ασπρόμαυρη, η το πώς επιδρούν τα χημικά κατά την εκτύπωση, αποτελούν παράγοντες συχνά τόσο σημαντικούς που μπορούν να αλλάξουν το νόημα του αντικειμένου μιας φωτογραφίας. Μπορούν να μεταβάλλουν το ύφος, ακόμη και να λειτουργήσουν με τέτοιο τρόπο ώστε να μας εμποδίσουν από το να αντιληφθούμε ποιο είναι το αντικείμενο το οποίο φωτογραφίζεται. (εικ.19)



**εικ.19 Δανάη Μπαλαμπάνη, Blue Tiers, 2016, Τασμανία, Αυστραλία**

Η διαδικασία ανάσυρσης και ανακατασκευής της ανάμνησης, λειτουργεί σύμφωνα με τους ψυχολογικούς όρους της παρούσας στιγμής του υποκειμένου που ανασύρει. Φυσικά στην παρούσα στιγμή το υποκείμενο οδηγήθηκε ύστερα από μια αλληλουχία παρελθοντικών στιγμών. Ως ένα σημείο η ανάμνηση λειτουργεί με έναν παρόμοιο τρόπο, όπως η φωτογραφία που θεμελιώνει όχι μία συνείδηση του είναι εκεί του πράγματος, αλλά του υπήρξε εκεί καθώς επίσης και του τρόπου που το εκεί και τότε έγινε αντιληπτό. Ως εκ τούτου ο τρόπος που αντιλαμβανόμαστε το αντικείμενο σε δεύτερο χρόνο, διαφοροποιείται κάθε φορά που επαναφέρεται η φωτογραφία και η ανάμνηση. Η φωτογραφία λειτουργεί ως ένα ανάλογο της ανάμνησης. Στη φωτογραφία όπως και στην ανάμνηση, βιώνεται ένας παράλογος συνδυασμός ανάμεσα στο εδώ και το άλλοτε. Το παρόν μας υπάρχει ανάμεσα στο

χρόνο που διέρρευσε και στο χρόνο που θα έρθει και η συνείδηση που έχουμε τώρα για το παρελθόν, δεν καλύπτει επακριβώς αυτό το παρελθόν που προτιθέμεθα να συλλάβουμε εκ νέου, καθώς δεν είναι το ίδιο το παρελθόν, αλλά είναι το παρελθόν μας όπως το συλλαμβάνουμε αυτή τη δεδομένη στιγμή<sup>75</sup>. Παρομοίως και στο μέλλον δεν μπορούμε να γνωρίζουμε το παρόν όπως το ζούμε, όπως όντως είναι αυτήν την παρούσα στιγμή. Το παρόν δεν αποτελεί μία παρουσία στη φωτογραφία και πρέπει να απορρίψουμε το μαγικό χαρακτήρα της φωτογραφικής εικόνας. Σε κάθε φωτογραφία υπάρχει το πάντα προφανές, ότι αυτό που απεικονίζεται, έτσι συνέβη και έχουμε στην κατοχή μας ένα πολύτιμο αντικείμενο που το διαφυλάττει, ενώ παράλληλα διαφυλάττει και εμάς από το ίδιο το παρελθόν, την ίδια στιγμή που μας εκθέτει σε αυτό. Αυτού του είδους η χρονική εξισορρόπηση, δημιουργεί την αίσθηση ότι το αυτό υπήρξε αντιμάχεται με δύναμη το είμαι εγώ<sup>76</sup>.

Η γραφή αλλά και οι εικόνες αποτελούν μια μεσολάβηση. Σκοπός των κειμένων είναι να εξηγούν τις εικόνες, ενώ των εννοιών να κάνουν κατανοητές τις νοητικές παραστάσεις αλλά και να μεσολαβούν, ανάμεσα στον άνθρωπο και τις εικόνες του. Τα κείμενα λοιπόν είναι ο “μετά-κώδικας” των εικόνων. Με τον ίδιο τρόπο που οι εικόνες κρύβουν τον κόσμο από τον άνθρωπο, έτσι και τα κείμενα κρύβουν τον κόσμο από τον άνθρωπο<sup>77</sup>. Γίνεται έτσι ανάγλυφος ο κατακερματισμός της ανθρώπινης εμπειρίας μέσω της καταγραφής. Ο Flusser κάνει μία διάκριση μεταξύ των παραδοσιακών εικόνων, τις οποίες ονομάζει “προϊστορικές” και των τεχνικών εικόνων, δηλαδή των εικόνων που παράγονται από μία συσκευή και τις ονομάζει “μετά-ιστορικές”. Αναφέρει πως οι τεχνικές εικόνες φαίνονται σαν να ανήκουν στο ίδιο επίπεδο πραγματικότητας με το νόημά τους, ωστόσο αναφέρει επίσης πως αυτό δεν είναι ακριβές, καθώς η διαδικασία δημιουργίας μιας τεχνικής εικόνας απαιτεί μία φαντασία που είναι πιο συγκεκριμένα, η ικανότητα μετασχηματισμού εννοιών από κείμενα σε εικόνες. Αποτελούν λοιπόν καινούργιους τρόπους κωδικοποίησης των εννοιών του εξωτερικού κόσμου. Σε αντίθεση με αυτό που αναφέραμε παραπάνω, η τεχνική εικόνα έχει συχνά θεωρηθεί ως αντικειμενική. Ανάμεσα σε άλλους ο Flusser πιστεύει ωστόσο πως αυτό είναι μία πλάνη. Οι τεχνικές εικόνες είναι λέει συμβολικές, όπως όλες οι εικόνες και μάλιστα με ένα τρόπο διαφορετικό από τις παραδοσιακές, γιατί το είδος της φαντασίας που παράγει την τεχνική εικόνα συνδέεται με την ικανότητα μετασχηματισμού εννοιών από κείμενα σε εικόνες<sup>78</sup>.

---

<sup>75</sup> Roland Barthes, *Φωτεινός Θάλαμος* μτφρ Κρητικός Γιάννης, Κέδρος, Αθήνα 2008 σ. 43

<sup>76</sup> Roland Barthes, *Εικόνα Μουσική Κείμενο*, Πλέθρον, Αθήνα 2007 σ. 34

<sup>77</sup> Vilem Flusser *Προς μια φιλοσοφία της φωτογραφίας* (2015) University Studio Press σ. 13-14

<sup>78</sup> Ο.π., σ. 17

Κατά την διαδικασία θέασης μιας φωτογραφίας, που αποτελεί ένα αντικείμενο μάλιστα άορατο σύμφωνα με τον Roland Barthes, νιώθουμε να ενεργοποιούνται επιπλέον οι μηχανισμοί της όρασης, της κίνησης και της μνήμης του ίδιου μας του σώματος, ώστε να εγκαθιδρύσουμε και πάλι τη σχέση μας με αυτό το αντικείμενο ή το χώρο που βλέπουμε μπροστά μας ακόμη και αν μας εμφανίζεται στις δύο διαστάσεις. Ο Merleau-Ponty αναφέρει πως λόγω της καρτεσιανής παράδοσης έχουμε συνηθίσει να αποσυνδεόμαστε από τα αντικείμενα. Ωστόσο συχνά αντιλαμβανόμαστε τα αντικείμενα μέσω του σώματός μας μέσα από μια πολύ σύνθετη διαδικασία<sup>79</sup>. Υποστηρίζουμε πως αυτή η σωματική διεργασία πρέπει να συμβαίνει σε κάποιο βαθμό και πάλι όταν αναγνωρίζουμε ένα αντικείμενο σε μια εικόνα. Εκείνη τη στιγμή μπορούμε να βιώσουμε μία ανάμνηση, ανασυνθέτοντας στοιχεία που έχουμε κάποτε βιώσει αν έχουμε υπάρξει σε αυτόν το χώρο ή ακόμη και στην περίπτωση που ο χώρος δεν μας είναι γνώριμος αλλά μας είναι με κάποιο τρόπο οικείος. Ενεργοποιείται πάντως η φαντασία στην προσπάθεια αντίληψης, αποκωδικοποίησης και ανασύνθεσης του χώρου που βλέπουμε στην εικόνα. Σε μια παραβολή που εμπλέκει το γλωσσικό μέσο για να καταλάβουμε τα λόγια του άλλου, πρέπει προφανώς το λεξιλόγιό και η σύνταξη του να μας είναι ήδη γνωστά και στην περίπτωση που αυτό δεν συμβαίνει, προσπαθούμε να συνδέσουμε όλα αυτά τα στοιχεία τα οποία μας είναι γνωστά.

## **II. Η πλάγια λαλιά και οι κοινοί τόποι**

Υπάρχει η διαφοροποίηση της ανάμνησης σε κάθε ανάσυρση της, η διαφοροποίηση της πρόσληψης της φωτογραφίας και της αφήγησής της από το ίδιο το υποκείμενο που θυμάται, τον δημιουργό και φωτογράφο, καθώς επίσης και η διαφοροποίηση πρόσληψης μίας φωτογραφίας από κάποιον άλλον θεατή. Η σχέση του θεατή με τη φωτογραφία, βασίζεται στη σχέση των προσλαμβανουσών του υποκειμένου-φωτογράφου και του υποκειμένου-δέκτη και των ψυχικών συγγενειών που ενδεχομένως να υφίστανται μεταξύ τους. Η συνάντηση αυτών των δύο δηλαδή του θεατή και του φωτογράφου, καθώς επίσης και των βλεμμάτων τους, εξαρτάται από τον κοινό τόπο που μπορεί να ενώνει με κάποιο τρόπο αυτούς τους δύο σύμφωνα με διατύπωση του Merleau Ponty ή αναλόγως κεκτημένους κόσμους, σύμφωνα με τη διατύπωση του Roland Barthes<sup>80</sup>. Η φαντασία τίθεται σε λειτουργία κατά τη διάρκεια της παραγωγής, αλλά και κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης των εικόνων. Η διαδικασία της

<sup>79</sup> Maurice Merleau - Ponty, *Η φαινομενολογία της αντίληψης* μτφρ Καψαμπέλη Κική Νήσος Αθήνα 2016 σ. 344

<sup>80</sup> Roland Barthes, *Φωτεινός Θάλαμος* μτφρ Κρητικός Γιάννης, Κέδρος, Αθήνα 2008 σ. 56

ανάγνωσης είναι η σύνθεση δύο προθέσεων: αυτής που εκδηλώνεται από την ίδια την εικόνα και αυτής που προκύπτει από την πρόθεση του παρατηρητή<sup>81</sup>. (εικ. 20)



**εικ. 20 Δανάη Μπαλαμπάνη, *Objet trouvé - Το μπαλκόνι (μου)*, 2016, readymade, λεπτομέρεια έργου**

Αν φέρουμε ως παράδειγμα τον τόπο, ένας τόπος που μας συγκινεί, είναι ένας τόπος που θα θέλαμε να κατοικήσουμε, είτε με τη φαινομενολογική είτε με την κυριολεκτική

---

<sup>81</sup> Maurice Merleau - Ponty, *Η φαινομενολογία της αντίληψης* μτφρ Καμαμπέλη Κική Νήσος Αθήνα 2016 σ. 267

έννοια<sup>82</sup>. Η τουριστική φωτογραφία για παράδειγμα, ενός τόπου που μας δημιουργεί ενδιαφέρον και επιθυμία, μπορεί να μας συγκινήσει με τέτοιο τρόπο και να μας ενεργοποιήσει μια κατάσταση ουτοπική, τη διάθεση της κατοίκησης αυτού του χώρου κάποτε στο μέλλον ή τη νοσταλγική αίσθηση της κατοίκησης του κάποτε στο παρελθόν. Από εκεί ίσως ξεκινάει αυτή η αίσθηση της επιθυμίας, από τη μνήμη η οποία μας κάνει να θέλουμε να αναβιώσουμε ένα αίσθημα. Οι χώροι, τα σπίτια που ίσως μας αρέσουν μας θυμίζουν το πρώτο σπίτι που κατοικήσαμε, με την ονειρική έννοια αν όχι και με την έννοια της ανάγκης. Το σπίτι των παιδικών χρόνων, το σπίτι της γιαγιάς με όλες τις γωνιές, τα παράθυρα του, τις κόγχες και τα ανοίγματα του<sup>83</sup>. Το σπίτι είναι μια φωλιά για ονειροπολήσεις και αυτό το σπίτι ή κάποια στοιχεία του τουλάχιστον, αναζητούμε έκτοτε, όπου κι αν βρισκόμαστε. Επιθυμούμε να περιβαλλόμαστε από αυτά τα οικεία υλικά και αυτούς τους οικείους χώρους που δημιουργούν την αίσθηση της φωλιάς.

Η συνείδηση δημιουργεί κόσμους οι οποίοι στέκονται μπροστά της σαν πράγματα. Η αιτία ενός ψυχικού γεγονότος δεν είναι ποτέ ένα άλλο ψυχικό γεγονός που αποκαλύπτεται με την απλή παρατήρηση, δεν αποτελεί επαγωγική διαδικασία. Η καταγραφή μιας ανάμνησης ως ψυχικό γεγονός, μέσω μιας φωτογραφίας και η τοποθέτηση της στην προσωπική αφήγηση, επινοείται εκ των υστέρων και δεν δίνεται ποτέ μαζί με το γεγονός, αλλά είναι μία απλή ερμηνεία αυτού. Το νόημα της μπορεί να είναι πολλαπλό και πολυεπίπεδο<sup>84</sup>.

Αναφέρθηκε ήδη πως ένα υποκείμενο που κοιτάζει μια φωτογραφία, ακόμη και αν αυτή αποτελεί τη δική του φωτογραφία και έχει υπάρξει ανάμεσα σε αυτό το χώρο και στο σύνολο αντικειμένων που απεικονίζονται, βρίσκεται απογυμνωμένο από μία βασική ιδιότητα. Αυτήν της συμμετοχής του σώματος ως πραγματικό μέρος ενός συνόλου πραγμάτων και του κόσμου που απεικονίζεται<sup>85</sup>. Αυτές οι αισθήσεις, από την αφή και τη θερμοκρασία έως τη μυρωδιά και τον ήχο που συνοδεύουν την ανάμνηση, μπορούν και διαφοροποιούν την αίσθηση από την απλή θέαση μιας δισδιάστατης εξωτερικής εικόνας, καθιστώντας την εικόνα ως μια εικόνα που μας “συμβαίνει”. Αυτή η ίδια η εικόνα αναβιώνει τις αισθήσεις και την ανάμνηση σε μια αμφίδρομη διαδικασία. Η αίσθηση έλλειψης των υπόλοιπων αισθήσεων που συγκροτούν την εμπειρία στη φωτογραφική απεικόνιση, ενεργοποιούν λοιπόν και πάλι αυτήν την επιθυμία κατοίκησης αυτού που οπτικοποιείται στη φωτογραφία. Αυτές οι

---

<sup>82</sup> Gaston Bachelard, *The poetics of space* (1994) Beacon σ. 45

<sup>83</sup> Ο.π., σ. 67

<sup>84</sup> Barthes R. *Φωτεινός Θάλαμος* μτφρ Κρητικός Γιάννης Κέδρος Αθήνα 2008 σ. 60

<sup>85</sup> Maurice Merleau - Ponty, *Η φαινομενολογία της αντίληψης* μτφρ Καψαμπέλη Κική Νήσος Αθήνα 2016 σ. 267

αισθήσεις πρέπει να ανασυσταθούν με τη φαντασία από το θεατή και την κινητοποίηση της μνήμης του σώματος από το θεατή. Ως εκ τούτου ένα πρόβλημα το οποίο αντιμετωπίζουμε, είναι η αδυναμία αναγωγής της μορφής στο περιεχόμενο χωρίς να επιστρατεύσουμε την μνήμη και τις υπόλοιπες αισθήσεις<sup>86</sup>. Το περιεχόμενο μπορεί να παρουσιαστεί ως ένας τρόπος της μορφής, μία ενδεχομενικότητα. Οι φωτογραφίες μπορούν μέσω αυτής της ενεργοποίησης να διάγουν στο νου και το σώμα του θεατή μία δεύτερη ύπαρξη. Η ανάμνηση και η φωνή ανακτώνται, όταν το σώμα ανοίγεται και πάλι στον κόσμο, την εικόνα, στον άλλον, ή στο παρελθόν<sup>87</sup>.

Ενδιαφερόμαστε λοιπόν για τις φωτογραφίες που μας “συμβαίνουν”, κατά την έννοια της φωτογραφίας ως “συμβάν” όπως αναλύθηκε από τον Roland Barthes<sup>88</sup>. Ενδιαφερόμαστε για φωτογραφίες που αυτό που απεικονίζουν μας έχει κυριολεκτικά συμβεί στο παρελθόν, δηλαδή είμαστε εμείς οι φωτογράφοι και έχουμε κατοικήσει αυτό που έχει φωτογραφηθεί, είτε άλλες που έχουν φωτογραφηθεί από κάποιον άλλον, ωστόσο μας συμβαίνουν με έναν παρόμοιο τρόπο γιατί ενεργοποιούν μέσα μας αυτούς τους κοινούς τόπους. Υπάρχει με αυτές τις φωτογραφίες μία έλξη, συμβαίνει ένα ζωντάνεμα, μια συνάντηση.

Για ακόμη μία φορά ο όρος συμβάν, για τη φωτογραφία η οποία πραγματικά μας συμβαίνει και δεν μας είναι αδιάφορη, μας βοηθάει να καταλάβουμε τη μεταμόρφωση της ανάμνησης κάθε φορά που θυμόμαστε ή κοιτάζουμε μία φωτογραφία. Μας βοηθά να κατανοήσουμε πως προστίθενται οι στρώσεις της ύπαρξής μας και πως υφαίνεται η ιστορία μας με φανερές και κρυφές κινήσεις. Κάθε φορά λοιπόν που ανασύρουμε μια ανάμνηση ή μας συμβαίνει μία φωτογραφία, αλλάζουμε ανεπαίσθητα το περιεχόμενό της καθώς συνυφαίνεται ξανά με την παρούσα στιγμή μας. Με τον ίδιο τρόπο όμως, που μία φωτογραφία αναβιώνει μία ανάμνηση, μπορεί και να επισημάνει την απουσία αυτής. Δεδομένου ότι η ύπαρξη μιας φωτογραφίας επιβεβαιώνει την ύπαρξή μας σε ένα συγκεκριμένο χώρο και χρόνο, καθώς επίσης και την πράξη της φωτογράφισης, στην περίπτωση που δεν μπορεί να ανακληθεί η συγκεκριμένη πράξη ή η ύπαρξή μας στο συγκεκριμένο χώρο και χρόνο, επισφραγίζεται η αναξιοπιστία και η ανακρίβεια της μνήμης, μέσα από το αλάνθαστο του μηχανικού μέσου.

---

<sup>86</sup> Maurice Merleau - Ponty, *Η φαινομενολογία της αντίληψης* μτφρ Καψαμπέλη Κική Νήσος Αθήνα 2016 σ. 226

<sup>87</sup> Ο.π.,σ. 294

<sup>88</sup> Roland Barthes R. *Φωτεινός Θάλαμος* μτφρ Κρητικός Γιάννης Κέδρος Αθήνα 2008 σ. 46

Αναφέραμε παραπάνω ότι τα αντικείμενα είναι συνήθεις αγωγοί ψυχικών συμβάντων, συνειρμών, ιδεών ή αληθινά σύμβολα τα οποία επιλέγονται ώστε να αποτελέσουν φωτογραφίες, ίχνη και σημεία ενός καταλόγου ή ενός αρχείου. (Archive inventory). Τα αντικείμενα που συναντάμε με την όρασή μας στον εξωτερικό κόσμο αντηχούν στον ψυχικό μας κόσμο. Η φωτογραφία αποτελεί το ανάλογο αυτών των αντικειμένων και λόγω ακριβώς της πολυπλοκότητας της σημασίας τους και των διεργασιών δεν μπορεί να ταξινομηθεί<sup>89</sup>. Αναπαράγει κάτι που έχει συμβεί μόνο μία φορά και επαναλαμβάνεται μηχανικά. Η φωτογραφία μας επιτρέπει να σταθούμε μπροστά σε κάτι που δεν μπορεί να επαναληφθεί υπαρξιακά, μπροστά σε κάτι το οποίο μας ξεγλιστρά. Έτσι η φωτογραφία μπορεί να λειτουργεί ως καρτέλα ταξινόμησης της θνητότητας της στιγμής, των αναμνήσεων ή ακόμη και χαμένων αναμνήσεων. Οι αναμνήσεις συχνά μπορεί να έχουν φωτογραφηθεί για να μας απαλλάξουν από την ανάγκη ενθύμησης τους, έχουν φωτογραφηθεί ώστε να μπορέσουν να ξεχαστούν. Μέσα σε αυτήν την καρτέλα ταξινόμησης του κόσμου μας, που είναι η φωτογραφία, είναι πιθανό να ανακαλύψουμε λοιπόν κάτι που δεν θυμόμασταν ότι ήταν εκεί ή τουλάχιστον δεν το θυμόμασταν με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο απεικονίζεται στη φωτογραφία. Επιχειρούμε με κάποιον τρόπο να τακτοποιήσουμε την ύπαρξη μας μέσα από σημεία, τα οποία ελπίζουμε να μπορούν να καταλογοποιηθούν και να εφευρεθούν ξανά. Για τον Cartier-Bresson το να βγάζεις φωτογραφίες σημαίνει να βρίσκεις τη δομή του κόσμου, να επικυρώνεις ότι μέσα σε αυτό το χάος υπάρχει τάξη<sup>90</sup>.

Η φωτογραφία αποτελεί μαρτυρία της συνάντησης του βλέμματος με ένα αντικείμενο, που δένονται για πάντα σε ένα νέο αντικείμενο, την ίδια τη φωτογραφία. Η φωτογραφία δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς το αντικείμενο της, αντίθετα με πολλά άλλα είδη εικόνων. Δεν μπορεί όμως και να υπάρχει ως κάτι διαφορετικό από την αποτύπωση του βλέμματος του υποκειμένου που φωτογράφησε και ως ένα ψυχικό γεγονός. Η πολυπλοκότητα των φωτογραφιών ως αντικείμενα που αντικατοπτρίζουν ψυχικά συμβάντα και ο αντίκτυπος τους πάνω μας, καθώς και οι δευτερεύοντες συνειδητοί και τεχνικοί παράγοντες που καθορίζουν μία φωτογραφία, υλικοί, χημικοί, αισθητικοί συμβάλλουν από κοινού στη δυσκολία ταξινόμησης. Η φωτογραφία υφίσταται και μας παρουσιάζεται ως ένα αντικείμενο με ένα περιεχόμενο που μπορεί να παρουσιάζει αντικείμενα εξωτερικά, διαμεσολαβημένα από ένα βλέμμα, ώστε καταλήγουν να αντικατοπτρίζονται την ίδια στιγμή και να γίνονται ορατά και ως εσωτερικά και ψυχικά αντικείμενα. Έτσι η φωτογραφία έχει πάνω μας ένα

---

<sup>89</sup> Roland Barthes *Φωτεινός Θάλαμος* μτφρ Κρητικός Γιάννης Κέδρος Αθήνα 2008 σ. 48

<sup>90</sup> Henri Cartier-Bresson *Henri Η αποφασιστική στιγμή-Λόγος για τη φωτογραφία* Άγρα, Αθήνα

διπλό ψυχολογικό αντίκτυπο. Θα μπορούσαμε να μιλήσουμε άρα για μια υπαρξιακή αρχειοθέτηση η οποία δεν μπορεί να είναι ποτέ σταθερή, μία αρχειοθέτηση της διαρκούς υπαρξιακής ροής και μεταβολής ακόμη και αυτού που θυμόμαστε ως προγενέστερη στιγμή.

Φανταζόμαστε πως στην προσπάθεια ταξινόμησης της υπαρξιακής ροής, θα ξεκινούσε μία ατελείωτη διαδικασία αφήγησης και αναπαραγωγής της αναπαραγωγής. Για να είμαστε πιστοί στην απόδοση του υπαρξιακού αντίκτυπου μιας φωτογραφίας πάνω μας σε μια δεδομένη στιγμή, θα έπρεπε να εντάξουμε και να αποδώσουμε τον υπαρξιακό αντίκτυπο της ίδιας της καταγραφής και της αφήγησης, διαδικασία ατέρμονη, όμοια με την υπόθεση της ταινίας “Η Συνεκδοχή της Νέας Υόρκης”. Στην ταινία αυτή, ο ήρωας και σκηνοθέτης προσπαθεί να αναπαράξει με ακρίβεια τη ζωή του, καταλήγοντας σε μια ατέρμονη διαδικασία προσπάθειας μίμησης της μίμησης. Η εύρεση ηθοποιών, που θα υποδυθούν τους ηθοποιούς, που υποδύονται τους πραγματικούς ανθρώπους της ζωής του, τον οδηγεί σε ένα αδιέξοδο και στην επικύρωση της απώλειας ελέγχου, αφήνοντας αυτή την αγωνιώδη αναζήτηση ημιτελή. Υποθέτουμε ότι ο πραγματικός σκηνοθέτης αφηγείται την πραγματική αγωνία της διαδικασίας της δημιουργίας και της προσπάθειας αφήγησης των υπαρξιακών του αναζητήσεων.

Η αδυναμία ταξινόμησης των φωτογραφιών ενός φωτογράφου, αντικατοπτρίζει επίσης την αταξία της ψυχής και του κόσμου. Σειρές από φωτογραφίες με αντίστοιχα θέματα και ύφος, υποδεικνύουν τις εμμονές του φωτογράφου, τα υπαρξιακά του ζητούμενα ή τις επιθυμίες. Ακόμη και αν υπάρχει μία στοιχειώδης συνοχή, αυτή δεν θα μπορούσε να είναι ποτέ πλήρως δομημένη και ταξινομημένη. Ο Georges Perec προσπαθεί να ταξινομήσει στοιχεία της ύπαρξης του και του κόσμου του<sup>91</sup>. Δημιουργεί, όπως και ο Bachelard στην “Ποιητική του Χώρου” καταλόγους υπαρξιακούς και ψυχολογικούς και επιχειρεί μία διερεύνηση της αίσθησης των χώρων με ποιητική διάθεση, που θα μπορούσε να συμβαίνει και φωτογραφικά. Σε αυτό το έργο, ο Bachelard βυθίζεται με αυτήν την ποιητική διάθεση λοιπόν σε περιγραφές χώρων, που έχουν αντίστοιχη ποιητική επίδραση στον ψυχισμό και στο εσωτερικό τοπίο του αναγνώστη που επισκέπτεται και κατοικεί χώρους σωματικά ή μέσω της ανάγνωσης αυτού του βιβλίου. Ο αναγνώστης καθώς διαβάζει τις σελίδες αυτού του βιβλίου ανασύρει από τη μνήμη του τους δικούς του προσωπικούς χώρους, ανάλογα με το τι σημαίνουν για αυτόν οπτικά οι περιγραφές. Η εικόνα που γεννιέται και ανταποκρίνεται στη λέξη σπίτι, φωλιά, σοφίτα, προκύπτει από την προσωπική του ιστορία και εμπειρία και

---

<sup>91</sup> Georges Perec, Σκέψη/Ταξινόμηση μτφρ Τσιριμώκου Λίζυ, Άγρα Αθήνα 2005

λειτουργεί σχεδόν φωτογραφικά<sup>92</sup>. Αν έχω βρεθεί μία φορά στη ζωή μου σε μία σοφίτα, την ώρα που διαβάζω τις σελίδες του Bachelard που αναφέρονται στο χώρο της σοφίτας, οι εικόνες που θα μου έρθουν στο μυαλό, θα είναι από κείνη τη σοφίτα στην οποία έχω κοιμηθεί, έχω ονειρευτεί, της οποίας το ξύλο έχω μυρίσει, στην οποία έχω ζήσει έστω και προσωρινά. Την εικόνα αυτής, αν ήταν δυνατόν θα φωτογράφιζα στο παρόν, ώστε να μπορέσω να μοιραστώ με τους άλλους τι σημαίνει για μένα η λέξη σοφίτα.

Με παρόμοιο τρόπο, πιο σχολαστικό, ο Perec φτιάχνει έναν κατάλογο χώρων. Το ύφος του μοιάζει φαινομενικά ψυχρό, αλλά ίσως είναι μια άμυνα στην προσπάθεια του να ταξινομήσει αυτό που δεν μπορεί να ταξινομηθεί. Στο έργο του “Χορείες Χώρων”, όπως και σε άλλα έργα του όπως η “Σκέψη/Ταξινόμηση”, προδίδεται μία έντονη ευαισθησία. Αντιμετωπίζει τον κόσμο γύρω του, ακόμη και το πιο φαινομενικά ασήμαντο και μικρό κομμάτι του, ως εξίσου σημαντικό για τον κατάλογο του κόσμου του. Αντιμετωπίζει όλα τα πράγματα ως εξίσου σημαντικά για την αφήγηση της ύπαρξης του, καθώς για όσο χρόνο ζει στον κόσμο αυτό σχετίζεται με αυτά<sup>93</sup>. Οι “Χορείες Χώρων” αποτελούν μια προσπάθεια να κατανοήσει, ίσως και να υμνήσει τη σχέση του με το χώρο που κατοικεί. Ξεκινώντας από το κρεβάτι που είναι ο πιο προσωπικός μας χώρος, το σημείο στο οποίο το σώμα μας ξεκουράζεται, κοιμάται, ονειρεύεται και ονειροπολεί. Ύστερα συνεχίζει με την κρεβατοκάμαρα, χώρο, που αυτές οι σωματικές και ψυχικές λειτουργίες επεκτείνονται αλλά και χώρος που περιλαμβάνει προσωπικά μας αντικείμενα, με τα οποία είμαστε συνδεδεμένοι συναισθηματικά και ψυχολογικά. (εικ.21) Στη συνέχεια περνάει στο διαμέρισμα, ως χώρος που περιλαμβάνει πιο λειτουργικά σημεία, που αφορούν πιο εκτεταμένες πτυχές της ζωής μας όπως η εργασία ή τις στενότερες κοινωνικές μας επαφές. Ύστερα επεκτείνεται ακόμη περισσότερο στην πολυκατοικία και στη συνέχεια στο δρόμο, στη γειτονιά, στην πόλη, στην εξοχή, στη χώρα, στον κόσμο. Αυτοί οι χώροι, απομακρύνονται όλο και περισσότερο από την ιδιωτική σφαίρα και το έργο αυτό αποτελεί σε πρώτο επίπεδο μία ενδοσκόπηση σχετικά με την αίσθηση και πορεία από τον προσωπικό και ασφαλή χώρο του ιδιωτικού, προς τους δημόσιους χώρους, τους οποίους το σώμα μας και εμείς κατά συνέπεια, νιώθουμε όλο και λιγότερο ασφαλείς και οικείους. Παράλληλα σε δεύτερο επίπεδο, όλοι αυτοί οι χώροι εσωτερικοί και εξωτερικοί, αποτελούν ένα εσωτερικό τοπίο του συγγραφέα αλλά και του αναγνώστη που τους ανασυστήνει με τα δικά του δεδομένα κατά τη διάρκεια της

<sup>92</sup> Gaston Bachelard, *The poetics of space* Beacon Press, Boston, 1994

<sup>93</sup> Georges Perec, *Σκέψη/Ταξινόμηση* μτφρ. Τσιριμώκου Λίζυ Άγρα, Αθήνα, 2005

ανάγνωσης<sup>94</sup>. Αποτελούν λοιπόν, όπως αναφέραμε παραπάνω κοινούς τόπους μεταξύ του Perec και του αναγνώστη.



**εικ.21 Chantal Akerman, Je Tu Il Elle, 1974, στιγμιότυπο από την ταινία**

Μία ανάμνηση μπορεί να εξασθενεί επειδή επικαλύπτεται από την εικόνα της φωτογραφίας, ωστόσο θα πρέπει να αναγνωρίσουμε στην φωτογραφία ακριβώς αυτήν την ικανότητα διάσωσης τουλάχιστον μέρους της ανάμνησης, μέσω της υλοποίησης ενός αντικειμένου που απεικονίζει κάτι από αυτήν την ανάμνηση. Με παρόμοιο τρόπο αλλά διαφορετικό μέσο, με μία περιγραφή ή μία αφήγηση ανασχηματίζουμε και ξαναζωντανεύουμε την ανάμνηση. Η ανάμνηση λοιπόν και η φωτογραφία μας “συμβαίνουν” ξανά κάθε φορά και είναι αναπόφευκτα διαφορετικές, δημιουργούν ωστόσο ένα πλέγμα μεταξύ του χρόνου και της εμπειρίας μας και μια υποτυπώδη αίσθηση ενότητας.

Όπως αναφέρει ο Bachelard για την ποιητική της εικόνας, στην ποιητική εικόνα υπάρχει η δυσκοιτητα υποκειμένου και αντικειμένου, η οποία είναι ιριδίζουσα και εναλλάσσεται. Δεν υπάρχει διχοτόμηση μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου στην ψυχή. **(εικ.22)** Η εικόνα παρέχει θέμα για την έννοια και όταν προσπαθούμε να αποδώσουμε

---

<sup>94</sup> Georges Perec, Χορείες χώρων μτφρ. Αχιλλέας Κυριακίδης Ύψιλον, Αθήνα, 2000

σταθερότητα στην εικόνα, ασφικτιά. Ως εκ τούτου, ο Bachelard υποστηρίζει ότι η εικόνα και έννοια πρέπει να παραμένουν αντιθετικές. Οι εικόνες και οι έννοιες μορφοποιούνται από τους δύο αντίθετους πόλους, που είναι η φαντασία και η λογική. Εδώ αυτοί οι δύο αντίθετοι πόλοι δεν έλκονται, αλλά απωθούνται<sup>95</sup>.



**εικ.22 Δανάη Μπαλαμπάνη, On a Train in Singapore, 2018, Σιγκαπούρη**

Η ανάμνηση όπως και η αφήγηση του παρελθόντος ή η απεικόνιση του μέσω μιας φωτογραφίας, δεν εξαπλώνει το περιεχόμενό της μονάχα χρονικά, αλλά και χωρικά. Η περιγραφή μπορεί να θεωρηθεί και ως το σημείο στην αφήγηση, κατά το οποίο η τεχνολογία της μνήμης απειλείται να καταρρεύσει μέσα στην υλικότητα των μέσων της, αυτών των μέσων με τα οποία την ανασυστήνουμε. Η περιγραφή συνήθως σταμάτα και συλλαμβάνουμε τη χρονική κίνηση μέσω της αφήγησης που εξαπλώνεται στο χρόνο. Η περιγραφή απειλεί τη λειτουργία αυτού του συστήματος, καθώς σταμάτα ώστε να εστιάσει από πολύ κοντά και για πολύ χρόνο στα μέρη. Αυτά τα μέρη με τις εικόνες τους, βρίσκονται στην αποθήκη της μνήμης. Η μνήμη όπως και η περιγραφή υποτάσσονται στην ελεύθερη χρονικότητα. Αν η μνήμη κυριαρχήσει, βρισκόμαστε κλειδωμένοι στο παρελθόν, ενώ αν περιγραφή κυριαρχήσει, η αφηγηματική χρονικότητα υπερισχύει. Η πρόοδος προς την ολοκλήρωση,

<sup>95</sup> Gaston Bachelard *Η εποπτεία της στιγμής* Καστανιώτη, Αθήνα, 1997 σ. 76

προς ένα τέλος, αναχαιτίζεται διαρκώς από την ατελείωτη αναπαραγωγή γραφικών λεπτομερειών<sup>96</sup>.

### III. Η ιστορία ως ιδρυτική πράξη του υποκειμένου

Η μέθοδος που χρησιμοποιούμε όταν κατασκευάζουμε μια ιστορία είναι καθοριστική για την ίδια την ιστορία και την πρόσληψη της. Όπως αναφέρθηκε το χρονικό σημείο από το οποίο εξετάζουμε ένα ίχνος αλλά και η ερώτηση που θέτουμε καθώς επεξεργαζόμαστε αυτό το ίχνος, καθορίζουν και την απάντηση που θα λάβουμε ή το συμπέρασμα στο οποίο θα φτάσουμε. Οι κατευθύνσεις στην πορεία κατασκευής της ιστορίας και της ιστοριογραφίας έχουν πάρει διάφορες στροφές και μας αφορά το πέρασμα από τις μεγάλες αφηγήσεις προς τις μικρότερες. Αυτό το πέρασμα διαρρηγνύει τη ροή μιας φανταστικής, μεγάλης αφήγησης και οδηγεί σε μικρότερες εναλλακτικά διαρθρωμένες αφηγήσεις. Η ίδια η ενασχόληση με τις προσωπικές και υπαρξιακές αφηγήσεις, αποτελεί μέρος αυτής της γενικότερης στροφής, της οποίας η πιο ακραία έκφραση είναι η στροφή στο υποκειμενικό, το ατομικό και προσωπικό<sup>97</sup>. Κάποιο σημείο χρονικό ή χωρικό που ανήκει στον κόσμο των ιδεών, διαρρηγνύει την έννοια του τι είναι αυθαίρετα κατασκευασμένη ροή του χρόνου, διεισδύοντας σε αυτό το υπό εξέταση σημείο. Το αρχείο σταματά να αντιμετωπίζεται ως απλή πηγή από όπου θα αντληθούν πληροφορίες και ως εκ τούτου σταματά να είναι κάτι το οποίο εξετάζεται ως προς την πιστότητα του, τη σημασία του, την προέλευσή του και τον τρόπο ερμηνείας του. Τίθεται στο επίκεντρο και αποκτά αξία ως αρχείο το οποίο μπορεί να αναδιαρθρωθεί να αποκτήσει διαφορετικές σημασίες ανάλογα με το ζητούμενο, να τοποθετηθεί στο κέντρο και να καθορίσει διαφορετικές αφηγήσεις, ανάλογα με τις ερωτήσεις που του θέτει το παρόν και το υποκείμενο<sup>98</sup>. Σε αυτή τη θέση του ίχνους προσπαθήσαμε να βάλουμε τη φωτογραφία και να εξετάσουμε τους τρόπους που αυτή γίνεται μέρος μιας ιστορίας καθώς επίσης και τους τρόπους με τους οποίους αυτή περιπλέκεται με τις αναμνήσεις μας. Οι φωτογραφίες λοιπόν αποτελούν μέρη αρχείων στα οποία ανατρέχουμε για να βρούμε πληροφορίες που θα συγκροτήσουν μια εικαστική αφήγηση.

---

<sup>96</sup> W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation* (2018) Chicago, University of Chicago Press σ. 194

<sup>97</sup> Michel Foucault, *Η αρχαιολογία της γνώσης*, μτφρ Κωστής Παπαγιώργης Πλέθρον, Αθήνα 2017 σ. 23

<sup>98</sup> Ο.π., σ. 16

Το αρχείο φέρει στοιχεία ενότητας, συνέχειας και ασυνέχειας και κατά κάποιο τρόπο με αυτήν την αντιμετώπιση του αρχείου, αλλάζει η ίδια η θεώρηση της ιστορίας η οποία δεν αντιμετωπίζεται πια ως μία ροή συλλογικού ασυνείδητου δεδομένη και συγκεκριμένη, την οποία έρχονται και επιβεβαιώνουν τα αρχεία. Συμβαίνει το αντίστροφο: Η ιστορία ουσιαστικά είναι ο τρόπος οργάνωσης και ανάγνωσης των αρχείων των κοινωνιών και τα αρχεία είναι πολλαπλά ίχνη, τα οποία αναπροσαρμόζονται και συγκροτούν τις αφηγήσεις. Δίνεται έμφαση με αυτό το νέο τρόπο θέασης του αρχείου, στην μεγάλη σημασία του παρόντος για την σχέση μας με το παρελθόν και το μέλλον, αλλά και την απελευθέρωση από την έννοια της γραμμικότητας του χρόνου. Το νόημα της μαρτυρίας αλλάζει, καθώς φαίνεται πως δεν υπάρχει μία συλλογική μνήμη στην οποία οι μαρτυρίες λειτουργούν ως τρόπος ενεργοποίησης της. Η ιστορία είναι η εκ του παρόντος ενεργοποίηση μιας τεκμηριωτικής υλικότητας που παρουσιάζει μια διάρκεια, με μορφές που άλλοτε είναι αυθόρμητες και άλλοτε είναι οργανωμένες. Η μαρτυρία λοιπόν, δεν είναι το κατάλληλο εργαλείο μιας ιστορίας που θα ήταν αφ'εαυτής και αυτοδικαίως μνήμη, αλλά αποτελεί έναν τρόπο διαχείρισης μιας μάζας μαρτυριών από τις οποίες δεν διαχωρίζεται<sup>99</sup>.

Το ζήτημα της συνέχειας της ιστορίας είναι λοιπόν απαραίτητο στοιχείο της ιδρυτικής λειτουργίας του υποκειμένου. Το άτομο αναζητά μια εγγύηση ότι όλα όσα του διέφυγαν, μπορούν να του αποδοθούν και πάλι. Καταγράφουμε την ιστορία μας από φόβο μη χαθεί κάτι που θεωρούμε δικό μας στο παρόν. Αναζητείται η βεβαιότητα ότι ο χρόνος δεν θα διασπείρει τίποτα χωρίς να το αποκαταστήσει μέσα σε μία επανασυντεθειμένη ενότητα. Όλα αυτά τα πράγματα που διατηρούνται με κάποιο τρόπο στη μνήμη, το υποκείμενο ελπίζει ότι θα μπορέσει κάποια μέρα με τη μορφή της ιστορικής συνείδησης να τα ιδιοποιηθεί να κυριαρχήσει πάνω τους. Ελπίζει ότι θα βρει σε αυτά ότι μπορούμε να ονομάσουμε ενδιαίτημα του<sup>100</sup>. Αυτή η ανάγκη βρίσκεται στην καρδιά της αγωνίας του ανθρώπου για καταγραφή και αρχειοποίηση. Το είδος αυτής της φωτογράφισης ως ίχνος του προσωπικού αρχείου, ως στοιχείο καταλογοποίησης, ταξινόμησης της εμπειρίας και επανέκθεσης όλων των στοιχείων της ζωής του υποκειμένου μας ενδιαφέρει, καθώς μέσω αυτής, το υποκείμενο που το επιθυμεί μπορεί ανά πάσα στιγμή να επιμεληθεί και να ανασυστήσει μια οπτικοποιημένη αφήγηση της ψυχικής και υπαρξιακής του ζωής και ροής και να την επικοινωνήσει εικαστικά, επιχειρώντας να βρει εξωτερικούς “κοινούς τόπους” με το θεατή.

---

<sup>99</sup> Michel Foucault, Η αρχαιολογία της γνώσης, μτφρ Κωστής Παπαγιώργης Πλέθρον, Αθήνα 2017 σ. 26

<sup>100</sup> Ο.π., σ. 28

Η ίδια η σχέση μας με την αφήγηση και τα σημεία της, είναι μια σχέση διαλεκτική και αμφίδρομη. Λαμβάνοντας υπόψη μας θεωρίες του στρουκτουραλισμού μπορούμε να εξετάσουμε την επανασύνδεση και συναρμολόγηση διαφορετικών στοιχείων που επιλέγεται να διασωθούν και να αναπαραχθούν, λεκτικά ή εικονικά. Κατασκευάζουμε την προσωπική μας και συλλογική μας ιστορία και αυτή η διαδικασία γυρίζει πίσω σε εμάς, καθώς επηρεάζει τον τρόπο που βλέπουμε το παρελθόν μας, το μέλλον μας αλλά και τον τρόπο που κινούμαστε προς αυτό. Ο τρόπος που αντιλαμβανόμαστε τις φωτογραφίες ανάλογα με το παρόν μας και την κουλτούρα μας, επηρεάζει και τον τρόπο με τον οποίο αυτές οι φωτογραφίες δημιουργούν το μέλλον μας αλλά και το μέλλον της κουλτούρας μας. Το ίδιο το μάτι εκπαιδεύεται στον τρόπο που βλέπει την πραγματικότητα με τη διαμεσολάβηση της φωτογραφίας. Έτσι οι φωτογραφίες, όπως και ευρύτερα η ιστορία, καταλήγουν να αλλάζουν τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε την πραγματικότητα<sup>101</sup>. Ο φωτογράφος, ιδίως παλαιότερα θεωρούνταν ως ένας οξύς, μη επεμβαίνων παρατηρητής, κάποιος που καταγράφει και όχι ως ένας ποιητής. Ωστόσο όπως είναι λογικό αυτή η αμφίδρομη σχέση λειτουργεί ως ένας πολύπλοκος μηχανισμός, που εμπλέκει όλα τα χρονικά στάδια στην μια και μοναδική στιγμή της δημιουργίας. Οι φωτογραφίες που έχουμε δει, τα αντικείμενα που έχουμε επιθυμήσει, το όνειρο του μέλλοντος παρεμβάλλονται ασυναίσθητα στη διεργασία που μας συμβαίνει όταν φωτογραφίζουμε αλλά και όταν ύστερα κοιτάζουμε τη φωτογραφία. Έτσι το αποτέλεσμα δεν είναι το καθαρό αντικείμενο, αλλά το πλέγμα όλων αυτών των ψυχικών συμβάντων και επιπλέον η σχέση του τωρινού μας βλέμματος με αυτό το πολλαπλό μήνυμα από το παρελθόν.

Έτσι γενικεύοντας αυτή τη σκέψη για την αφήγηση ενός παρελθόντος γεγονότος ή για την απεικόνιση του από μία φωτογραφία παρατηρούμε ότι σκιαγραφείται, περιγράφεται και απεικονίζεται ακριβώς, τόσο το αντικείμενο της ανάμνησης, όσο και αυτό που έχει χαθεί. Δημιουργείται κατά κάποιο τρόπο ένα πεδίο αγνώστου. Αυτό το γεγονός αποτελεί θεμέλιο της θεωρίας της αφήγησης και της θεωρίας της ανάμνησης. Ο λόγος για τον οποίο εξερευνούμε τον τρόπο με τον οποίο η ανάμνηση συγγενεύει κατά κάποιο τρόπο με διάφορα μέσα εξωτερικής καταγραφής, όπως το κείμενο και η φωτογραφία, είναι ακριβώς για να αναλύσουμε τους μηχανισμούς που αποτελούν πρακτικές συλλογής παρελθόντος από ένα υποκείμενο. Μάλιστα αυτές οι πρακτικές απευθύνονται, όχι μόνο στον εαυτό του αλλά και σε άλλα υποκείμενα.

---

<sup>101</sup> Susan Sontag *On Photography* (2019) Penguin σ. 93

Ο τρόπος με τον οποίο η φωτογραφία τελικά επηρεάζει η θέαση της πραγματικότητας είναι τέτοιος που διαμεσολαβεί στην αντίληψη μας για αυτή, ώστε κατά ένα περίεργο τρόπο, ενώ μας βοηθάει να εστιάσουμε και να προσεξούμε κάποιο κομμάτι της πραγματικότητας, την ίδια στιγμή μας αποκόπτει και μας αποξενώνει από αυτή, καθώς ο τρόπος που πλέον συνδεόμαστε με την πραγματικότητα είναι μέσα από τη φωτογραφία, μέσω μιας προϋπάρχουσας εικόνας. Σε κάθε περίπτωση η φωτογραφία καθιστά μπανάλ, άσχημα ή αποκρουστικά αντικείμενα σε αντικείμενα που έχουν ενδιαφέρον και ομορφιά ή τουλάχιστον παρουσιάζουν αισθητικό ενδιαφέρον. Η φωτογραφία αισθητικοποιεί και ωραιοποιεί τα αντικείμενα της, με αποτέλεσμα το νόημα συχνά να παρεκκλίνει από αυτό που ισχύει στην πραγματικότητα. Ο φωτογράφος περνάει στο δέκτη εικόνες χωρίς να μπορεί να αποφύγει την αισθητικοποίηση σημαντικών ηθικών, κοινωνικών και πολιτικών ζητημάτων, σε σημείο που ακυρώνει τη δυνατότητα οποιασδήποτε αλλαγής. Αποτελεί οξύμωρο το γεγονός ότι οι φωτογραφίες δημιουργούν το αίσθημα της συμπάθειας, της εγγύτητας, της πεποίθησης ότι καταφέρνουμε να γνωρίσουμε καλύτερα αυτό το οποίο πραγματεύονται, αλλά τραγικά την ίδια στιγμή μας απομακρύνουν συναισθηματικά από αυτό<sup>102</sup>.

Η φωτογραφία δημιουργεί “μουσεία χωρίς τοίχους” και έτσι επιτρέπεται ο καθένας να μπορεί να γίνει θεατής της πραγματικότητας ή των πραγμάτων, να μπορεί να πλαισιώνει εξωτερικά αντικείμενα ή να εξωτερικεύει εσωτερικές, ονειρικές εικόνες. Μας φέρνει πιο κοντά το εξωτικό, δημιουργεί οικειότητα με το άγνωστο, ανασυστήνει τη σχέση μας με τα πράγματα και τον κόσμο<sup>103</sup>. Αυτή η εγγύτητα που αποκτά το άτομο με το στην πραγματικότητα άγνωστο αντικείμενο της φωτογραφίας, μέσω των μηχανισμών αναγνώρισης και ανακατασκευής που προαναφέραμε και προσπαθήσαμε να αναλύσουμε, καταλήγει σε μια τελικά αυτό-αναφορική διαδικασία.

Η φωτογραφία δηλώνει με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο ότι υπάρχει ατομικότητα, καθώς παρατηρούμε ότι κάνεις δεν βγάζει την ίδια φωτογραφία ενός ίδιου αντικειμένου. Η απόφαση και η αποφασιστική στιγμή βαραίνει το φωτογράφο και είναι ένα κομμάτι της διαδικασίας ιδιαίτερα σημαντικό και καθοριστικό. Ο Ansel Adams πίστευε πως μία καλή φωτογραφία θα έπρεπε να είναι η πλήρης έκφραση του τι νιώθει κάποιος για αυτό το αντικείμενο το οποίο φωτογραφίζεται. Η Dorothea Lange υποστηρίζει ότι κάθε πορτρέτο

---

<sup>102</sup> Susan Sontag *On Photography* (2019) Penguin σ. 116

<sup>103</sup> Ο.π., σ. 120

είναι μία αυτοπροσωπογραφία του φωτογράφου, κάθε τοπίο είναι ένα εσωτερικό τοπίο του φωτογράφου<sup>104</sup>.

---

<sup>104</sup> Susan Sontag *On Photography* (2019) Penguin σ. 117

## Συμπεράσματα

Αυτή η εργασία είναι δομημένη γύρω από τις έννοιες της παρουσίας και της απουσίας, του πένθους για τον χαμένο χρόνο τον οποίο εδώ, αναζητούμε με μέσα τις αναμνήσεις, τις αφηγήσεις, την ιστορία και τη φωτογραφία. Προσπαθήσαμε να αναλύσουμε τη διαδικασία σχηματισμού μιας εμπειρίας αλλά και τις μνημονικές διεργασίες που ακολουθούν και οδηγούν στη διατήρησή της ως ανάμνηση. Ο τρόπος που το σώμα μας περιβάλλεται από το χώρο, το καθορίζει και το ενεργοποιεί και με κάποιο τρόπο ο χώρος, ιδίως ο αγαπημένος χώρος ενέχει την έννοια της στάσης, της επιθυμίας κατοίκησης του. Η μνήμη επιτρέπει την επιστροφή σε αυτόν το χώρο ενώ οι στιγμές και ο χρόνος που έχει μεσολαβήσει μας βρίσκουν κάπου αλλού.

Η γέννηση της δημιουργικής στιγμής της φωτογράφισης, εξαρτάται από τα ψυχολογικούς παράγοντες και κίνητρα που κρύβονται πίσω από τις διεργασίες που οδηγούν σε αυτή τη στιγμή η οποία μας αποκαλύπτεται ξανά, ως αποτέλεσμα της επιθυμίας. Τονίζουμε ιδιαίτερα και αναπόφευκτα αυτή τη σχέση της επιθυμίας μας με αυτό που φωτογραφίζουμε, καθώς η φωτογραφία αποτελεί έκφραση ακριβώς αυτής της επιθυμίας μας απέναντι στον κόσμο και τα αντικείμενα του. Αποτελεί μια έκφραση της αγωνίας μας να διατηρήσουμε την αίσθηση της συγκίνησης που μας προκαλείται καθώς κινούμαστε και σχετιζόμαστε με τα αντικείμενα και τις σκηνές που εξελίσσονται μπροστά μας. Όσο και αν η φωτογραφία δεν μπορεί να αποτυπώσει το όλον της εμπειρίας, είμαστε ευγνώμονες που υπάρχει ένα μηχανικό ανάλογο του βλέμματος μας, το οποίο διασώζει και μαρτυρά ακριβώς τη συνάντηση του βλέμματος μας με τα πράγματα. Η φωτογραφία δίνει τη δυνατότητα καταγραφής λοιπόν αυτής της συχνά τυχαίας συνάντησης.

Ως θεατές μιας φωτογραφίας θα καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι βλέποντάς τη, δεν κατοικούμε ακριβώς τον χώρο που απεικονίζεται αλλά ούτε και τον βιώνουμε απλώς ως μία επίπεδη εικόνα. Αυτό που βλέπουμε είναι το αντικείμενο-φωτογραφία αλλά τελικά αυτή γίνεται αόρατη, για να περάσουμε στο περιεχόμενο, καθώς ενεργοποιείται η μνήμη και συμβαίνει η ανάσυρση της ανάμνησης της ύπαρξής μας μέσα σε αυτόν τον χώρο ή κάποιον άλλο χώρο που μοιάζει με αυτόν της εικόνας με κάποιο τρόπο. Ενεργοποιείται η αίσθηση της κατοίκησης του χώρου και της συσχέτισης μας με τα αντικείμενα, τα οποία ίσως να επιλέξαμε να φωτογραφίσουμε εμείς ή κάποιος άλλος. Η σχέση του υποκειμένου με τα

υπόλοιπα αντικείμενα, η οποία είναι τεράστιας σημασίας για την αντίληψη του χώρου και του κόσμου μας, στη φωτογραφία περιορίζεται για να κερδηθεί η διάρκεια της εικόνας στο χρόνο. Όλα τα αντικείμενα γίνονται επίπεδα, γίνονται σύμβολα σύμφωνα με την επιπεδότητα που επιβάλλουν οι δύο διαστάσεις. Αυτά τα αντικείμενα μπορούμε όμως να διατηρήσουμε ως αρχείο.

Τις λειτουργίες της μνήμης είδαμε και από μια οπτική γωνία του ιστορικού, ο οποίος αγωνιά για την σημασία και την πιστότητα της ανάμνησης και στοχάζεται τους λόγους για τους οποίους γράφουμε ιστορία. Στοχάζεται ποιά είναι τα μεθοδολογικά προβλήματα της συγγραφής της έχοντας πλέον επίγνωση της τεράστιας σημασίας που το παρόν βλέμμα διαδραματίζει κατά τη διαδικασία ανάσυρσης, αναθέασης και ανακατασκευής του παρελθόντος. Το ίχνος, για αυτόν τον ερευνητή που είναι γνώστης της πολυπλοκότητας της οποιασδήποτε ιστορίας, καθώς επίσης και των ατέρμονων οπτικών που μπορούν να φωτίσουν ένα θέμα, φυσικά δεν είναι μόνο λεκτικό αλλά και εικαστικό και εκεί υπεισέρχεται η φωτογραφία ως ίχνος. Η καταγραφή αποτελεί μια πολιτισμική προέκταση της ανάγκης του ανθρώπου να θυμάται, άρα μέσα από την πιο προσωπική ως την πιο κοινή, την πολιτισμική καταγραφή διαβάζουμε παράλληλα, πέρα από το γεγονός και την πρόθεση που δημιουργήσε αυτήν την καταγραφή.

Τελικά το ζήτημα του πώς η εικόνα και η φωτογραφία εμπλέκεται στη μνημονική μας διαδικασία είναι ένα ζήτημα ιδιαίτερης σημασίας, καθώς η φωτογραφία και η εικόνα δεσπόζουν στη σημερινή ζωή και στις περισσότερες σύγχρονες κοινωνίες. Το αίσθημα που μας δημιουργεί η θέα της φωτογραφίας, του εικαστικού ίχνους ενός πρότερου βιώματος, μας αφορά καθώς κατακλυζόμαστε από εικόνες του παρελθόντος μας ή του παρελθόντος άλλων ανθρώπων. Παίρνουμε λοιπόν σε αυτήν τη μελέτη μια ανάσα από αυτόν τον κατακλυσμό εικόνων, για να εμβαθύνουμε, να δούμε τι αντίκτυπο έχει πάνω μας η εικόνα, καθώς επίσης και για να εξετάσουμε τις καταβολές και τις απολήξεις των αισθημάτων και των κινήσεων στις οποίες προβαίνουμε σχεδόν μηχανικά. Η ίδια η εικόνα είναι καθοριστικής σημασίας για τον τρόπο που βλέπουμε, διότι οι εικόνες κατα ένα τρόπο παρόμοιο με τις αναμνήσεις και τις φωτογραφίες, τελικά λειτουργούν σαν πέπλα μέσα από τα οποία βλέπουμε τον κόσμο.

Τελικά η φωτογράφιση είναι με πολλούς τρόπους ανάλογο της ζωής. Όταν φέρνουμε μπροστά στο βλέμμα μας μια εικόνα του παρελθόντος σαν ανάμνηση, όταν φέρνουμε μπροστά στο βλέμμα μας μια παραίσθηση, προβαίνουμε σε μια λειτουργία φωτογραφική. Συχνά δεν γνωρίζουμε το λόγο για τον οποίο τραβάμε μια φωτογραφία, όπως δεν μας είναι

πάντα κατανοητός ο λόγος για τον οποίο μας επιτίθενται οι αναμνήσεις, οι παραισθήσεις, ή οι εικόνες. Το να βρισκόμαστε σε ένα χώρο και να να φαντασιωνόμαστε άλλους είναι ένας πολύ φωτογραφικός τρόπος να υπάρχουμε<sup>105</sup>.

Ο Henri Cartier-Bresson γράφει: “Τότε αισθάνθηκα πολύ κοντά στον Προυστ όταν λέει στο τέλος της Αναζήτησης ότι η ζωή, η πραγματική ζωή που ξαναβρίσκεις πάλι, είναι η Λογοτεχνία. Για μένα ήταν η Φωτογραφία. Όσο με αφορά, το να φωτογραφίζω είναι ένας τρόπος κατανόησης που δεν μπορεί να διαχωριστεί από τα άλλα μέσα οπτικής έκφρασης. Είναι ένας τρόπος να φωνάζω, να απελευθερώνομαι, και όχι να αποδεικνύω ή να επιβεβαιώνω τη δική μου ιδιαιτερότητα. Είναι τρόπος ζωής”<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> Daisuke Yokota - How photographer Daisuke Yokota turns pictures into hallucinations  
<https://www.numero.com/en/art/daisuke-yokota-photographie-japon-jean-kenta-gauthier>

<sup>106</sup> Henri Cartier-Bresson *Η αποφασιστική στιγμή-Λόγος για τη φωτογραφία* Άγρα, Αθήνα, 1998

## Παράρτημα Φωτογραφιών

- εικ.1 Henri Cartier-Bresson - Simiane-la-Rotonde, France, 1970  
εικ.2 Εικόνα αρχείου, Ο Γιάννης Μπουρίκας στο σπίτι του, άγνωστη χρονολογία, Έβα Μεσσηνίας, φωτογράφος άγνωστος  
εικ.3 Jim Goldberg, Raised by wolves, 1989  
εικ.4 Δανάη Μπαλαμπάνη, Healesville, 2017, Μελβούρνη  
εικ.5 Δανάη Μπαλαμπάνη, Place du Pantheon, 2015, Παρίσι  
εικ.6 Daisuke Yokota, Vertigo 88–89 2014, from Vertigo, courtesy of Newfave Books.  
εικ.7 Henri Cartier-Bresson, The Island of Siphnos, The Cyclades, Greece, 1961  
εικ.8 Daisuke Yokota, από τη σειρά Site 2013  
εικ.9 Δανάη Μπαλαμπάνη, Επίδαυρος, 2018  
εικ.10 Δανάη Μπαλαμπάνη, Time to go, 2018, The Grampians, Βικτώρια, Αυστραλία  
εικ.11 Aaron Siskind, Chicago 48, 1948 Σικάγο  
εικ.12 Aaron Siskind, Providence 28  
εικ.13 Irving Penn, Cigarettes No 37, 1972  
εικ.14 William Henry Fox Talbot, Articles of Glass, 1844  
εικ.15 William Henry Fox Talbot, Dandelion Seeds, 1858  
εικ.16 Joseph Cornell, Pharmacy, 1942  
εικ.17 Στιγμιότυπο από την παράσταση *Η Αδερφή μου*, 2019, σκην. Περικλής Μουστάκης, Αγγλικανική Εκκλησία, Αθήνα, φωτογραφία Δανάη Μπαλαμπάνη  
εικ.18 Στιγμιότυπο από την παράσταση *Η Αδερφή μου*, 2019, σκην. Περικλής Μουστάκης, Αγγλικανική Εκκλησία, Αθήνα, φωτογραφία Δανάη Μπαλαμπάνη  
εικ.20 Δανάη Μπαλαμπάνη, Blue Tiers, 2016 Τασμανία  
εικ.21 Chantal Akerman, Je Tu Il Elle, 1974 στιγμιότυπο από την ταινία  
εικ.22 Δανάη Μπαλαμπάνη, On a Train in Singapore, 2018, Σιγκαπούρη

## Βιβλιογραφία

- Αριστοτέλης *Περί μνήμης και αναμνήσεως* μτφρ Χαραλαμπίδης Γιώργος, (2011) Αθήνα
- Bachelard G. *Η εποπτεία της στιγμής* (1997) Αθήνα, Καστανιώτη
- Bachelard G. *The poetics of space* (1994) Boston, Beacon Press
- Barthes R. *Φωτεινός Θάλαμος* μτφρ Κρητικός Γιάννης (2008) Αθήνα, Κέδρος
- Barthes R. *Εικόνα Μουσική Κείμενο* (2007) Αθήνα, Πλέθρον
- Benjamin W. *Brief History of Photography* (1972) Screen, Volume 13, Issue 1, Spring 1972
- Benjamin W. *Θέσεις για τη φιλοσοφία της Ιστορίας* (2014) Αθήνα, Λέσχη κατασκόπων του 21ου αιώνα
- Bergson H. *Ύλη και μνήμη* (2013) Αθήνα, Ροές
- Bois, Yve-Alain , Buchloh, Benjamin , Foster, Hal , Krauss, Rosalind *Η Τέχνη από το 1900* (2009) Αθήνα, Επίκεντρον
- Cartier-Bresson H. *Η αποφασιστική στιγμή-Λόγος για τη φωτογραφία* (1998) Αθήνα, Άγρα
- Derrida J. *Η έννοια του αρχείου* (1996) Αθήνα, Εκκρεμές
- Emerling J. *Photography: History and Theory* (2012) New Yorke, Routledge,
- Flusser V. *Η γραφή : έχει μέλλον το γράφειν;* (2006) Αθήνα, Ποταμός
- Flusser V. *Προς μια φιλοσοφία της φωτογραφίας* (2015) University Studio Press
- Foucault M. *Η αρχαιολογία της γνώσης*, μτφρ Κωστής Παπαγιώργης (2017) Αθήνα, Πλέθρον
- Freud S. *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας* μτφρ Βαμβαλής Γιώργος (1974) Αθήνα, Επίκουρος
- Heidegger M. *Η τέχνη και ο χώρος*, μτφρ Τζαβάρας Γιάννης (2006) Αθήνα, Ίνδικτος

Merleau - Ponty M. *Η φαινομενολογία της αντίληψης* (2016) Αθήνα, Νήσος

Merleau-Ponty M, *Σημεία*, “Η πλάγια λαλιά και οι φωνές της σιωπής” (2009) Αθήνα, Εστία

Mitchel W.J.T. *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation* (2018) Chicago, University of Chicago Press

Perec G. *Σκέψη/Ταξινόμηση* μτφρ. Τσιριμώκου Λίζυ (2005) Αθήνα, Άγρα

Perec G. *Χορείες χώρων* μτφρ. Αχιλλέας Κυριακίδης (2000) Αθήνα, Ύψιλον

Shore S. *The nature of photographs* (2007) Phaidon Press

Sontag S. *On Photography* (2019) Penguin

Online

Einstein, Carl. “Gestalt and Concept (Excerpts).” October 107 (2004): 169–176.

[https://www.academia.edu/5180968/Gestalt\\_and\\_Concept\\_Excerpts](https://www.academia.edu/5180968/Gestalt_and_Concept_Excerpts)

Gaultier, Jean Kenta How photographer Daisuke Yokota turns pictures into hallucinations

<https://www.numero.com/en/art/daisuke-yokota-photographie-japon-jean-kenta-gauthier>

Sarup, Krishneel “An Introduction to Cognitive Psychology 3rd ed” [2014]

[https://www.academia.edu/26030389/An\\_Introduction\\_to\\_Cognitive\\_Psychology\\_3rd\\_ed\\_2014](https://www.academia.edu/26030389/An_Introduction_to_Cognitive_Psychology_3rd_ed_2014)

Neurosci, Ann “Hermann Ebbinghaus” (1885)

<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4117135/>

Wagoner, Brady “Frederic Bartlett” (2017).

[https://www.researchgate.net/publication/312027028\\_Frederic\\_Bartlett](https://www.researchgate.net/publication/312027028_Frederic_Bartlett)